

**Universidad Andina Simón Bolívar**  
**Sede Ecuador**  
**Área de Letras y Estudios Culturales**

Maestría en Estudios de la Cultura  
Mención en Estudios y Artes Visuales

**Producción, narrativa y circulación del cine de guerrilla en Ecuador  
entre 2010 y 2016**

Mauricio Acosta Muñoz  
Tutor: Christian Manuel León Mantilla

Quito, 2018





### **Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis**

Yo, Mauricio Acosta Muñoz, autor de la tesis intitulada “Producción, narrativa y circulación del cine de guerrilla en Ecuador entre 2010 y 2016”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para obtención del título de magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Quito, 26 de septiembre de 2018

Firma: .....





## Resumen

Por medio de tres estudios de caso sobre el trabajo de los cineastas William León, Fernando Cedeño y Nelson Palacios, esta tesis indaga sobre la relación entre cultura popular, cine y tecnología en el contexto del mundo moderno-globalizado. Para la realización de esta investigación se ponen en diálogo elementos teóricos, basados sobre todo en investigaciones previas acerca del cine popular alrededor del mundo (aquí nombrado como cine de guerrilla); así como análisis fílmico y entrevistas a los directores.

A partir del estudio de la producción, narrativa y circulación del cine de guerrilla, este trabajo busca encontrar puntos de diálogo entre esta práctica cinematográfica, y cultural; y el campo profesional e institucional del cine en el Ecuador para (re)configurar el concepto del cine ecuatoriano, el mismo que atraviesa una seria crisis.

La existencia del cine de guerrilla en Ecuador da cuenta de un proceso cultural y tecnológico que ha permitido, en los últimos años, conocer formas de producción, narración y circulación diferentes a las que presenta el cine industrial euronorteamericano. Esto ha permitido que se pueda constatar la pervivencia de otros *sentidos* que no están controlados totalmente por el régimen civilizatorio de la modernidad occidental.

Para la realización de la tarea, además, se pone en diálogo la experiencia del cine popular ecuatoriano (guerrilla) con otras propuestas cinematográficas, populares también, que se han desarrollado en otros países como Perú y Nigeria. Se trata, en cierta forma, de una etnografía del cine en la que se muestran las tensiones aún latentes entre lo moderno y lo no moderno, entre lo culto y lo popular, entre lo global y lo local.



*A mi madre y a mi abuela: Mónica y Teresa*



## Tabla de contenidos

Introducción	11
Capítulo I.	
Cine de guerrilla: cultura popular y modernidad paralela	17
1. La conformación, ¿invisible?, de un campo cinematográfico paralelo en América Latina y Ecuador	20
2. Cine, video y cultura popular en el contexto de la globalización	27
3. De “Nollywood” a Ecuador bajo tierra, y al cine de guerrilla	30
Capítulo II.	
Modos de producción y formatos del cine de guerrilla	39
1. Bajos presupuestos: producción cooperativa	48
2. Tecnología y lenguaje cinematográfico	51
3. ¿Cómo y con quién(es) se hace una película de guerrilla?	63
4. Conclusiones	68
Capítulo III.	
Temas, narrativa y representaciones	71
1. La narrativa y su construcción: el relato, los personajes y los géneros	77
1.1 <i>El Ángel de los sicarios</i>	78
1.2 <i>Pillallaw</i>	84
1.3 <i>Pedro, el amante de mamá</i>	92
2. ¿El cine de guerrilla es una categoría estilística o un lenguaje paralelo?	99
Capítulo IV.	
La circulación	105
1. ¿Cómo llega el cine de guerrilla a su (o al) público?	108
2. Producciones locales, públicos globales: el cine de guerrilla y la idea de deslocalización	115
3. (Re)pensar el cine en el Ecuador	123
Conclusiones	127
Lista de referencias	133
Anexos	139



## Introducción

Presentar los resultados de un proceso investigativo implica correr una serie de riesgos y también propone, a quien la escribe, un reto bastante complejo en torno a la forma de organizar las ideas, estructurar el texto y obtener el documento final. La confusión es una compañera constante durante el proceso: desde la recolección de datos hasta la elaboración del informe. Esto pasa porque durante la investigación el tema se va encontrando a sí mismo, a la vez que huye de los lugares seguros con los que el investigador arrancó el trabajo. Y es que si hablar de cine, en sí mismo, resulta desgastante y complejo, qué decir del hecho de tener que hablar de una práctica cinematográfica-audiovisual-cultural (el cine de guerrilla) que es renegada por las y los miembros del campo cinematográfico, el cual se plantea la eliminación del error, el ocultamiento del artificio (Jakobson 1984) y sobre todo: la primacía en el control de las pantallas, de cine y televisión, alrededor del mundo (Getino 1996); pero que también demuestra unas condiciones de posibilidad valoradas por estudiosos relacionados al campo de la antropología y la sociología (Ginsburg, Abu-Lughod, y Larkin 2002).

Cuando nació la idea de investigar acerca de las formas de producción, su narrativa y la circulación del cine de guerrilla en Ecuador, habían pasado al menos siete años desde su aparecimiento en el espacio público quiteño. Mi primer acercamiento a esta práctica cinematográfica no tuvo el carácter analítico hacia los trabajos que hoy me propongo estudiar. Todo lo contrario, fue como plantea Christian León (Alvear y León 2009): una suerte de gusto culposos en el que trataba de reforzar unas supuestas certezas sobre las formas de hacer cine, sobre todo en términos de una adecuada aplicación técnica y un uso expresivo del lenguaje cinematográfico. Años más tarde la vanidad se fue disolviendo poco a poco producto de mi trabajo como mezclador y postproductor de sonido de cine: entre 2013 y 2016 participé en al menos diez películas, profesionales, que no cuajaron con el público nacional y que también tenían falencias en el trabajo con el lenguaje del cine (que antes había criticado a los realizadores del cine de guerrilla). Y a la vez veía cómo estos realizadores periféricos crecían y mejoraban en su técnica, y además sintonizaban con el público. Mi concepción del cine había tomado un camino no contemplado y toda la idea, ingenuamente concebida, de un cine “ecuatoriano” encaminado a la industria profesional ya no resultaba del todo cierta.

He decidido trabajar con la categoría cine de guerrilla en lugar de sostener las que se han planteado en otras investigaciones como: cine bajo tierra (Alvear y León

2009), cine regional (Bustamante y Luna-Victoria 2014), cine popular (Duno Gottberg 2008); entre otras. En el marco de este trabajo, y dada su tendencia transdisciplinar, plantearé que el término cine de guerrilla, en el contexto ecuatoriano, representa una síntesis teórico-práctica de lo que, por separado, plantean las otras categorías. Esta versión ecuatoriana del cine popular (en términos antropológicos) es regional en la medida en que se produce fuera de la capital, también tiene una característica subterránea dado que circula por fuera de los circuitos oficiales del cine ecuatoriano, canónico; y es ajeno a la “gran” opinión pública que se encarga de negarles un lugar en el entramado cultural nacional (pues no se lo considera cinematográfico). Y efectivamente se trata de un cine de guerrilla, pero no necesariamente por sus planteamientos políticos (que los tiene, a su manera) sino por sus formas de hacer; las cuales se relacionan con tres elementos que se analizó durante la investigación y que se basan en: 1) el aprovechamiento de la tecnología para la producción de contenidos cinematográficos locales, en donde se expresa una visión diferente del habitar la globalización a la que se oferta en los medios de comunicación, 2) el desarrollo de unas prácticas cinematográficas que también son diferentes (en términos narrativos, estéticos y distributivos), y 3) porque poseen, a su manera, un recorrido histórico que les permite disputar su espacio, reconocimiento y desarrollo al propio campo cinematográfico.<sup>1</sup>

El cine de guerrilla, entonces, es un espacio en el que se expresan *las diferencias* y *la otredad* dentro de un régimen civilizatorio etiquetado como: *la modernidad*. El propósito de este trabajo entonces es definir y mapear ¿de qué se trata esa diferencia y esa otredad en la producción, narrativa y circulación de esta práctica cultural y cinematográfica?. Es importante tener en cuenta que el texto *Ecuador bajo tierra* (Alvear y León 2009) trazó un perfil en el que se establecieron los criterios iniciales para conocer los métodos de trabajo de los cineastas con los se trabajó durante la investigación: William León, Fernando Cedeño y Nelson Palacios.<sup>2</sup> En términos generales conocemos que su forma de trabajo, en ese tiempo, tenía ciertas similitudes

---

<sup>1</sup> Es importante mencionar que el término cine guerrilla se lo usa también en el campo cinematográfico “profesional” para referirse a la producción de películas, o videos, de bajo presupuesto. Sin embargo al categorizarlo durante el trabajo de campo pude percibir que en el término se expresan tensiones culturales que van más allá del tema presupuestario, que marcan, incluso, formas de entender y habitar el mundo moderno. No todos los directores con los que trabajé durante la investigación reconocen a su trabajo como *cine guerrilla*, sin embargo de una u otra forma reconocieron tener ciertas características que les asocian con esta categoría.

<sup>2</sup> Para un acercamiento inicial al trabajo de Nelson Palacios, William León y Fernando Cedeño ver: Miguel Alvear, y Christian León. *Ecuador bajo tierra: videografías en circulación paralela*. 1. ed. Quito: Ochoymedio, 2009.



entre sí. Por ejemplo: William, Fernando y Nelson coincidían en un método de trabajo empírico, el cual no consideraba la escritura ni uso del guión como herramienta de trabajo durante el rodaje. También, los tres directores coincidían en que la producción de sus películas era un acto completamente liberado de formatos de producción y se basaba mucho en la improvisación *in situ* durante el rodaje y por último: que las historias de sus películas correspondían directamente a situaciones propias de sus lugares de origen (William León proviene de Cacha, en la provincia del Chimborazo; Nelson Palacios reside en Durán, provincia del Guayas; y Fernando Cedeño vive en Chone, provincia de Manabí).

Este trabajo pretende colocarse en un momento más adelantado de la carrera cinematográfica de William, Nelson y Fernando, y se ubica años después de la edición del *Ecuador bajo tierra*: 2010 a 2016. Básicamente trata de identificar el estado actual de la cinematografía de estos directores, entendiendo que el momento de sorpresa inicial que provocó el texto citado reclama una profundización en lo referente a la noción de cine popular y las posibles relaciones, o tensiones, que se han establecido con la anhelada “industria cinematográfica ecuatoriana” después del 2009. Un elemento importante para desarrollar este trabajo, y que se diferencia del planteamiento de *Ecuador bajo tierra*, tiene que ver con que para conocer esa *otredad* y esa *diferencia* es importante reflexionar en torno a cómo ven ellos el cine, y sus posibilidades expresivas y narrativas, en lugar de cómo los ve el cine a ellos.

Para el desarrollo se pondrán en diálogo tres elementos que se recogieron durante la investigación: entrevistas realizadas a los directores ya mencionados, fichas y análisis de tres filmes que rondan el espacio temporal con el que se delimitó este trabajo (2010 – 2016)<sup>3</sup> y las referencias teóricas que aportaron en la definición de los conceptos que ahora se van a desarrollar.

Las entrevistas son el resultado de largas conversaciones que sostuve con los directores a partir del mes de enero de 2018, en las cuales fui buscando espacios para poder aplicar un cuestionario. Pero también son excusas de las que me valí para establecer contacto con Nelson, William y Fernando. Se trata de entrevistas en las que,

---

<sup>3</sup> Los filmes en cuestión son: *Pillallaw*, 2013, de William León; *Pedro, el amante de mamá*, 2014, de Nelson Palacios; y *El Ángel de los sicarios*, 2013, de Fernando Cedeño. Es importante mencionar que es muy probable que estos filmes hayan sido realizados en años anteriores, sin embargo los he ubicado en estos años porque es la información de lanzamiento que consta en sus fichas técnicas. También es importante decir que a pesar de que estos trabajos no ocupan todo el rango temporal establecido (2010 a 2016) sí permiten mapear los cambios que han tenido durante ese tiempo, y la razón es que estos filmes, a pesar de haberse estrenado, aún mantienen un proceso de circulación debido a las formas en que los directores los exhiben.

al igual que ellos, dejé abierto un amplio margen para la improvisación. Esta improvisación la realicé basado en la predisposición al diálogo que encontré en cada caso. Fernando y William me aportaron con largas intervenciones sobre los temas que les propuse, mientras que Nelson siempre fue bastante pragmático y concreto en su forma de responder. Esto no significa que le otorgue mayor valor a uno u otro caso, todo lo contrario, cada director supo compartirme la cantidad de información necesaria para el desarrollo del trabajo.<sup>4</sup>

Las películas con las que trabajé para el análisis y el fichaje son: *Pedro, el amante de mamá* (2014: 88 minutos), de Nelson Palacios; *Pillallaw* (2013: 33 minutos), de William León y *El Ángel de los sicarios* (2013: 106 minutos), de Fernando Cedeño. Estas obras pueden ser catalogadas como largometrajes de ficción, salvo *Pillallaw*, que por su duración (33 minutos) no encajaría dentro de la categoría largometraje en el circuito cinematográfico tradicional. Sin embargo esta es una de las características del trabajo de William, filmes de mediana duración, y por ello es parte del corpus de este trabajo. Las tres películas tienen un formato de video digital, esto significa que el registro fotográfico se lo hizo utilizando cámaras de video tipo DSLR, Handycam y MiniDV<sup>5</sup>.

El trabajo está dividido en cuatro capítulos. En el primero establezco los argumentos teóricos que guiarán la investigación. En este capítulo se propone una

---

<sup>4</sup> Todas las entrevistas fueron transcritas en su totalidad con la finalidad de poder extraer el material e insertarlo en el texto. La transcripción también sirvió para mapear los puntos nodales de la investigación: producción, narración y circulación. La transcripción de una entrevista es un reto complejo, primero porque la transposición de un testimonio oral a uno escrito implica la pérdida de detalles propios de la entonación, el modo de decir las cosas e incluso los silencios. También porque durante el relato los entrevistados siempre invocaron otras voces, por lo tanto implicó pensar en una forma que sostenga el hilo y continuidad de la narración a la vez que permita reconocer quién está hablando. Decidí que la mejor manera de hacerlo sería recurrir al uso de comillas, pero sin separar párrafos, ni crear líneas de diálogos, como se suele hacer en los textos literarios. En general los directores tuvieron distintos ritmos en su hablar: a veces lo hacían muy rápido, otras lento y también detenían sus intervenciones para corregir sus ideas. Sobre este punto decidí no incorporar a la transcripción sus muletillas, ni las interjecciones. Todas ellas las reemplazaré con tres puntos seguidos. De esta manera espero lograr un texto más fluido que exprese, de alguna manera, el ritmo del hablar de Nelson, Fernando y William.

<sup>5</sup> Esto se corresponde con formatos de registro de video que han sido desarrollados considerando dos posibles aplicaciones: uso doméstico y fotografía amateur, también llamada videografía. Las cámaras tipo DSLR, que por sus siglas en inglés significa: cámara fotográfica tipo réflex de lente único, son en verdad equipos de fotografía que ofrecen la función de grabar video de alta resolución, y que empezaron a ser desde hace algunos años verdaderas opciones para la producción de películas de bajo presupuesto, tanto ficción como documental. Este tipo de cámaras las prefiere Fernando Cedeño ya que por su tamaño son fáciles de esconder para rodajes en exteriores, porque no llaman la atención de las personas. Las cámaras MiniDV se corresponden con equipos denominados semiprofesionales, es decir que ofrecen al usuario algunas funciones avanzadas de registro visual, al mismo tiempo que se instalan en cuerpos pequeños para una manipulación simplificada. Este tipo de cámara es parte del equipo de producción de William León. Por último, las cámaras Handycam fueron desarrolladas para uso netamente doméstico, con funciones de registro visual automatizadas. Esta cámara es el único equipo con el que trabaja Nelson Palacios.

historización general del desarrollo tecnológico que posibilitó el aparecimiento de esta forma de hacer cine en América Latina. Luego me concentro en perfilar los elementos que relacionan la producción cinematográfica con la cultura popular en el marco de la globalización usando como referencia las experiencias del cine nigeriano (llamado Nollywood), del cine regional peruano (Bustamante y Luna Victoria 2017) y también del cine bajo tierra (Alvear y León 2009). Y por último se plantean algunos conceptos relacionados con la narrativa cinematográfica de la cultura popular, en los cuales interviene la influencia de los géneros de las películas de industrias cinematográficas como la estadounidense, hindú, asiática y mexicana. También propongo la figura del melodrama como el género que circunda no solo la producción de cine, sino como una parte del relato de la modernidad en el que se pueden establecer las tensiones que produce la instalación del modelo civilizatorio occidental en los países periféricos.

En el capítulo dos desarrollo el concepto de producción, entendiéndolo como el proceso de realización de una película. Aquí se presentan los métodos de trabajo que han desarrollado Nelson, Fernando y William para hacer sus películas, y su conocimiento del lenguaje cinematográfico. También se realiza un análisis técnico de los filmes *Pillallaw*, *Pedro, el amante de mamá* y *El Ángel de los sicarios* en el que se verifica la existencia y aplicación de uno o varios elementos como la fotografía, iluminación, sonido y montaje. Al final se presentan algunas características del equipo humano que trabaja en la producción del cine de guerrilla y sus motivaciones para hacerlo.

El tercer capítulo está destinado a la narrativa. Por medio de la técnica de análisis de secuencias se estudia, en cada film, la forma narrativa de las películas ya mencionadas, los géneros y los personajes en los que se encarnan las historias. Los conceptos cinematográficos que uso para el análisis son los de puesta en escena y puesta en cuadro ya que en estos se puede rastrear la aplicación técnica y la propuesta estética de los elementos analizados en el capítulo dos (fotografía, sonido y montaje). También se analiza el concepto del melodrama y los géneros filmicos, con el objetivo de reflexionar las tensiones culturales que atraviesan el trabajo de los tres directores para la enunciación de sus historias.

Por último, en el capítulo cuatro se analiza la puesta en circulación de las películas del cine de guerrilla. Cada director ha encontrado una forma propia para hacer que las películas lleguen al público, y pongo en contraste su trabajo con la situación del cine profesional apoyado por el Consejo Nacional de Cine (hoy llamado Instituto de

Cine y Creación Audiovisual). En este capítulo también se analizan formas de circulación alternativas a las salas de cine, y se propone un debate entre las posibilidades de la tecnología y una configuración de públicos que se extiende más allá de los límites geográficos de un país. Se toman, otra vez, como referencia las experiencias africana y peruana para conocer las continuidades y separaciones con respecto al proceso del cine de guerrilla en Ecuador.

La premisa fundamental de este trabajo es conocer y mapear la diferencia en la producción, narrativa y circulación del cine popular. En ese sentido es importante proponer un diálogo intercultural con las expresiones de la cultura popular y para ello propongo que es necesario superar las imposiciones hegemónicas del proyecto civilizatorio occidental y (re)conocer que todas y todos habitamos el mismo mundo, para profundizar pongo en tensión algunos conceptos como globalización, Estado nación, identidad y autorepresentación. El objetivo es el de mostrar que la construcción de una “industria” de cine en el Ecuador está incompleta si se mantienen condiciones de exclusión a propuestas que no provengan de campos canónicos como el cine, valiéndose de preconceptos como el buen gusto o la noción kantiana del artista.

Por último, es importante decir que salvo el capítulo uno los demás capítulos los he construido a partir del análisis de las películas de Fernando, Nelson y William y de las entrevistas que tuve con ellos. Y sólo he consignado conceptos relacionados al lenguaje del cine, en ciertos momentos, con la intención de colocar su trabajo en el campo del cine. Agradezco profundamente a Nelson, William y Fernando por las jornadas que me dedicaron, los materiales que me dieron, y sobre todo por ayudarme a salir del centro, llevándome a sus casas.

## Capítulo I.

### Cine de guerrilla: cultura popular y modernidad paralela

Dentro del espíritu del cine de autor politizado, Rocha exigía un cine «hambriento de películas sucias y feas», Solanas y Getino un cine-guerrilla comprometido, y Espinoza un cine «imperfecto» cuya energía proviniera de las formas más «bajas» de la cultura popular.  
(Shohat y Stam 2009; 250)

El proceso investigativo de este trabajo arrancó a mediados del 2016. En un principio se trataba de un planteamiento bastante *naïf*, pues el objetivo era deconstruir el modelo “profesional” de producción cinematográfica ecuatoriano, y quizá suplantarlo con otra forma de hacer cine: el cine de guerrilla. Evidentemente esa empresa no se podía sostener por mucho tiempo, entre otras cosas porque las y los realizadores de este cine no canónico poco a poco habían empezado un proceso de profesionalización, industrialización e incluso transnacionalización (Krings y Okome 2013). Así, hubo que hacer un giro de timón y volver a las bases de la propuesta: estudiar la producción y circulación del cine guerrilla, así como sus narrativas; pero poniendo en diálogo sus lógicas internas, los procesos culturales que circulan a su alrededor y también contemplando la opción de trazar posibles flujos que permitan una intersección con el campo cinematográfico, en términos técnicos, estéticos, narrativos y de circulación.

Esta dinámica provocó una serie de descubrimientos que abrieron el conjunto de posibilidades para llevar a cabo la tarea. Lo que sigue, en este capítulo, será la organización teórica de los resultados aunados en tres grandes criterios: históricos, culturales (en especial la cultura popular) y estético-narrativos. Estos articulan un primer momento de reflexión teórica, y serán discutidos después con los resultados del trabajo de campo.

En primer lugar propongo una breve historización del fenómeno (Getino 1996, Bustamante y Luna Victoria 2017, Ginsburg, Abu-Lughod, y Larkin 2002), con el fin de ubicar a esta práctica cinematográfica y cultural en un momento concreto del contexto mundial (Nollywood), regional (América Latina, Perú específicamente) y local (Ecuador). El sentido de historizar el cine de guerrilla en este trabajo es importante, como punto de arranque, ya que muestra el conjunto de relaciones, muchas de ellas discontinuas, que permitieron el asentamiento de esta forma de hacer cine a nivel mundial, y por supuesto a nivel local (Alfaro Rotondo 2013; Monsiváis 2003).

Estas relaciones se refieren a los momentos en los que esta forma de hacer cine han llamado la atención de investigadores que persiguieron distintos objetivos, como son: la relación entre el desarrollo de tecnologías audiovisuales y la producción de cine o video de bajo presupuesto, la configuración de una narrativa propia Latinoamericana (el melodrama), la relación entre Estado y globalización en términos del mayor o menor acceso a dichas tecnologías, el contexto político-económico en el que se produce la (re)apropiación del cine por parte de quienes hacen cine guerrilla, las políticas culturales que desde su aparición no han tomado en cuenta esta forma de hacer cine. Y por último la reflexión en torno al debate entre modernidad y tradición. Es evidente que cada tema propuesto demandaría una profundización exhaustiva para comprender la globalidad y complejidad del tema, sin embargo para efectos del presente trabajo la propuesta es la de aunarlos a partir de la comprensión de dos categorías en las cuales se expresan las tensiones culturales que motivan este estudio: 1) el “espacio audiovisual”, propuesto por Octavio Getino, que sirve para entender que el cine, o el audiovisual, es un escenario en el que se expresan cuestiones culturales basadas en los principios de lo local, la identidad y la diferencia y sobre todo: la cuestión de la representación y el discurso. Es decir: ¿quién habla, sobre qué temas y en qué plataformas?. 2) el “modo de representación institucional”, propuesto por Noël Burch en 1968, que se refiere a las formas en las que se fueron estandarizando las formas de hacer cine a partir de 1910 y que fueron tomadas por las industrias cinematográficas euronorteamericanas en la definición del campo del cine como se lo conoce en la actualidad.

El segundo criterio tiene que ver con la noción de lo popular en términos sociológicos y antropológicos (Shohat y Stam 2009), sobre todo con la intención de provocar una (re)formulación del sentido de lo popular no en términos de una masa homogénea y predecible sino como un espacio de tránsito de seres heterogéneos pero con capacidad de agencia (Alabarces y Rodríguez 2008a). Esta noción de lo popular en relación con el cine de guerrilla sirve como mecanismo de análisis de dos fenómenos que intervienen directamente en éste: el uso de la tecnología para la producción y circulación de cine y las formas autorepresentacionales que atraviesan este tipo de cine. Desde esta perspectiva propongo, siguiendo los criterios de Larkin (Ginsburg, Abu-Lughod, y Larkin 2002), que lo popular es una forma de habitar el mundo que motiva a las personas a buscar, de cualquier manera, espacios para la legitimación de sus prácticas culturales; mediadas por un conjunto de relaciones conflictivas que se basan en sistemas (ideológicos) de exclusión. Por último, me interesa estirar el concepto de lo

popular, ya en términos cinematográficos, y relacionarlo con la noción de agencia (Palma 2008; Giroux y Tosaus 1996) con la finalidad de estudiar el uso que hacen los realizadores del cine de guerrilla de una plataforma (el cine) que toma en cuenta “la masa” (lo popular) únicamente como un público cautivo, pero no como sujetos con capacidad de enunciación propia. En este contexto el concepto de *criollización*, o *tropicalización*, propuesto por Alfaro Rotondo, Brian Larkin y Alberto Elena servirá para comprender, en el campo, las formas en las que Fernando Cedeño, William León y Nelson Palacios se han apropiado de los elementos del lenguaje cinematográfico y de los avances tecnológicos para producir sus películas.

Por último, trabajaré, en diálogo con el campo cinematográfico, con las nociones de lo estético y lo narrativo. Estas servirán para definir cuáles son las posibles intersecciones entre el lenguaje cinematográfico más canónico y la propuesta del cine de guerrilla (popular). El estatus de lo popular como un conjunto de prácticas periféricas no categorizadas por ser un lugar de tránsito hacia formas culturales concretas como lo culto, lo blanco, lo desarrollado, etc., ha permitido que el cine se relacione con esta desde una representación asimétrica (Palma 2008) en la cual un cineasta formado (una voz autorizada por el campo) construye la imagen del otro y la pone a circular en un circuito (la sala de cine, los festivales, etc.). En ese sentido se produce una relación de poder en la que quien detenta el control de lo representado impone sus visiones, criterios y valoraciones (positivas o negativas) sobre la persona, o grupo de personas, a la que representa (Palma 2008).

Sin embargo, el cine de guerrilla es una posibilidad de autorepresentación y desde esta perspectiva es válido analizar qué es lo que los directores (Nelson Palacios, Fernando Cedeño y William León) narran sobre sí mismos y sobre sus comunidades. Son ellos quiénes nos cuentan su periferia, su marginalidad (Duno Gottberg 2008), y en ese sentido cabe buscar y analizar los mecanismos que configuran su unicidad. Esto tiene que ver con la elaboración de una visualidad (o escritura fílmica) (Brown 2008), las sonoridades (Monsiváis 2003, Larson Guerra 2010) y los elementos dramáticos expresados en el guión y la puesta en escena (Shohat y Stam 2009). Eso no necesariamente tiene que ser pensado como una revolución en términos culturales, muy probablemente no lo sea, pero este trabajo no busca legitimar ni valorar positivamente el cine de guerrilla, lo que se persigue es entender cómo es que se construyó esta forma de habitar el mundo desde abajo (Alba Vega et al. 2015).

Pensar el cine de guerrilla en Ecuador bajo estas premisas me produce una sensación de búsqueda de la cual apenas logro atisbar un inicio, al tiempo que no veo la consecución de un final concreto. Las razones de esta ceguera tienen que ver con todos los caminos posibles que se pueden seguir para realizar este estudio: antropológicos, sociológicos, comunicacionales, políticos, económicos, etc. En mi caso, la opción única es dialogar con el escenario que me resulta más familiar: el cinematográfico. También complejiza la tarea el hecho de que la práctica del cine de guerrilla ha atravesado por al menos dos momentos históricos: la modernidad y la posmodernidad, de tal forma que siempre se está corriendo el riesgo de deshistorizar el fenómeno, quizá volverlo sumamente reflexivo o simplemente naturalizar la práctica, y por ende la cultura, y así vaciarlo de sentido o rellenarlo de un carácter panfletario que en el mediano y largo plazo se convierta en una anécdota más. Asumiendo las responsabilidades, y sobre todo los errores en los que pueda incurrir, abro entonces el set, y que empiece el “rodaje”.

## **1. La conformación, ¿invisible?, de un campo cinematográfico paralelo en América Latina y Ecuador**

El cine arrancó en 1895 como una expresión más del desarrollo tecnológico (Liandrat-Guigues 2017). Sus primeros pasos los hizo al calor de los espectáculos de feria (los *nickelodeons*) (Gubern 2000) y tuvieron que pasar algunos años para que se articule como una forma de arte expresivo; para que se convierta en un lenguaje y por ende pueda ser estructurado y complejizado en su forma de hacerse. La “historia oficial” cuenta que el cine, en su estatuto artístico (a partir de 1910 más o menos), concentró su práctica, desarrollo y complejización en los grandes países desarrollados: Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Alemania, sobre todo. Sin embargo existe otra versión de la historia del cine (Getino 1996 y Elena 1999) que da cuenta de un hecho fundamental: a partir de 1895 casi todos los países del mundo recibieron, conocieron y practicaron el registro en emulsión cinematográfica. Este hecho es muy revelador también porque:

Decir que la historia del cine ha sido durante largas décadas una historia del cine euro-norteamericano probablemente no sorprenderá a nadie. Con muy escasas excepciones, hasta los años sesenta la bibliografía existente sobre las cinematografías de las otras dos terceras partes del mundo era prácticamente nula. [...] En los mismos años en que se acuñara y comenzara a imponerse la categoría Tercer Mundo para designar a toda una serie de periferias que, de algún modo, se resistían a serlo y reclamaban un mayor



protagonismo en la aldea global en gestación, Sadoul acometió de forma precaria la ingente tarea de compilar una primera historia mundial del cine (Elena 1999; 13).

Hasta cierto momento en la historia, la del siglo veinte, el quehacer cinematográfico era un hecho que corría en paralelo en muchos países alrededor del mundo.<sup>6</sup> Y hasta cierto punto cada país lograba, con mayor o menor esfuerzo, realizar algún tipo de película y distribuirla. ¿Qué marcó el tránsito hacia la hegemonía euro-norteamericana? Según Getino (1996), Elena (1999), (Larson Guerra 2010), etc. el hecho se concreta con el advenimiento de las *majors*, o empresas de distribución de películas, íntimamente relacionadas con los grandes estudios de producción hollywoodenses a partir de 1930. Desde este momento el cine pasa a formar parte de unos intereses comerciales y ya no sólo artísticos. Getino sugiere el concepto de *espacio audiovisual* para dar cuenta de los flujos e interrelaciones entre los medios de comunicación, las empresas del entretenimiento y lo cultural.

Para Estados Unidos la situación era muy clara: los productos audiovisuales ocupan el segundo o tercer lugar de importancia en sus exportaciones, sólo anteceditos por las de las industrias aeronáutica y aeroespacial y, a veces, por la de la alimentación. Para las naciones europeas, los argumentos que se esgrimieron en mayor medida se basaron en serias preocupaciones por la preservación de las identidades culturales y por las relaciones más justas en el intercambio de productos audiovisuales. [...] Lo que estaba en discusión no era solamente la cultura o la comunicación audiovisual, sino, antes que nada, la lucha por la hegemonía del audiovisual, un complejo de poderosas industrias con reconocida importancia estratégica en el campo de las relaciones de poder mundial (Getino 1996; 20).<sup>7</sup>

¿Qué hecho es el causante de un cambio tan radical en la forma de entender y usar el cine, a nivel mundial? Parecería que algunas prácticas, artísticas o culturales, no pueden mantenerse ajenas a intereses más grandes (los comerciales). Para hallar una respuesta a la pregunta planteada quizás será necesario volver la atención a la economía, y analizándola con atención se puede constatar que el recorrido histórico de esta coloca al modelo neoliberal en el mismo momento de la transformación de los intereses alrededor del cine. Aproximadamente a partir de la década de los sesenta del siglo pasado la relación entre Estado y empresa privada toma un giro que busca favorecer una

---

<sup>6</sup> De hecho, en Ecuador la primera sala de proyección de películas se instaló en 1901, apenas seis años después del lanzamiento, en Francia, del cinematógrafo Lumière (Casares et al. 2011).

<sup>7</sup> La cita de Getino narra un poco los resultados de una ronda de negociaciones hecha por países de la Unión Europea y los Estados Unidos en el marco de la “Ronda Uruguay del GATT”, a finales de 1993. El GATT es el Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio, por sus siglas en inglés, y el hecho sintomático, contado por el autor, es que el tema del audiovisual se convirtió en un punto crítico durante las negociaciones de aquel año (Getino 1996).

mayor presencia del aparato económico privado y se busca relegar la del Estado en sus prácticas comerciales, todo esto bajo la noción de que “el mercado se regula a sí mismo” (Alba Vega et al. 2015). Bajo los parámetros de las empresas privadas arranca un proceso de transnacionalización del modelo empresarial, y evidentemente el cine va a ser parte de esta nueva lógica ya que éste depende de la fabricación de insumos que permiten su realización: cámaras, luces, equipo de sonido, etc.

Lo siguiente tiene que ver con la venta de las producciones cinematográficas, y es evidente que para poder vender hay producir en cantidad, y para producir se necesitan los recursos y las herramientas; y está claro que los países más desarrollados, con Estados Unidos a la cabeza, cuentan con el control de dichos recursos y herramientas. Esta sería más o menos la fórmula del éxito comercial del cine norteamericano, y del europeo en un segundo plano (Larson Guerra 2010). La aplicación de estas políticas asentó el triunfo del modelo empresarial en el cine y por esta razón los otros cines debieron contentarse con su nuevo estatus como periféricos, sin embargo la historia no es necesariamente un relato unívoco, ni teleológico; y según lo demuestran Getino, Elena, Shohat, Larkin y Larson hubo algunos cabos sueltos que en el devenir de los años empezaron a mostrarse al mundo ya globalizado.

Una de las primeras causas que pudieron haber impedido la total desaparición de los cines periféricos radica en el hecho de que el invento de los hermanos Lumière, el cinematógrafo, se comercializó en muchos países alrededor del mundo, incluso los que en ese momento empezaban a mostrar el interés por salir del subdesarrollo. De esta forma, mal que bien, todos tuvieron algún tipo de relación con la práctica del cine desde inicios del siglo veinte, y es evidente que muchos de ellos bregaron por sostener esta práctica e incluso desarrollarla. Ese es el caso de México (Monsiváis 2003), Brasil (Shohat y Stam 2009), Argentina y América Central (Duno Gottberg 2008), África, China e India (Elena 1999), entre otros. En estos casos se relata una constante que demanda el interés: de una u otra forma estas cinematografías coquetearon en su momento con el modelo industrial que se desarrollaba en Estados Unidos y Europa, llegando incluso a competir en igualdad de condiciones con esas cinematografías centrales (Getino 1996). Pero también tienen la misma característica que marcó su retroceso: estos cines nacionales sucumbieron a las estrategias comerciales del modelo estadounidense, y de la política neoliberal, y no pudieron sostener sus niveles de producción (Shohat y Stam 2009). El resultado de este proceso es conocido y se expresa en cifras: 85% de las películas que se exhiben en salas de cine, a nivel mundial,

proviene de los Estados Unidos; el restante 15% se distribuye entre producciones extranjeras no norteamericanas y filmes nacionales. Es un nivel muy reducido, sin embargo da cuenta de que se mantiene el esfuerzo por sostener la práctica. Desde el punto de vista de la industria cinematográfica la estandarización de las formas de producir y comercializar películas se conoce como *modo de representación institucional*.

El *modo de representación institucional* en conjunción con el *espacio audiovisual* sirven como herramienta para delinear algunas conclusiones en torno a la relación entre producción de cine, economía política y cultura. Estas primeras conclusiones se refieren al establecimiento de modelos de producción, circulación y consumo que se han convertido en una suerte de requisito para que una película pueda ser validada como tal dentro del campo cinematográfico. Estos requisitos tienen que ver con el cumplimiento de ciertas características tales como: imagen y sonido de altísima calidad, trabajo con actores y actrices reconocidos (o lo que Gubern llama el *star system*), tratar temas universales dentro del relato filmico que permitan una fácil comprensión por parte de las y los espectadores a nivel global, etc. El cine de guerrilla no tiene las condiciones físicas, materiales y simbólicas para alinearse dentro de esos parámetros y por ello queda inmediatamente desplazado de la opción de reconocimiento por parte del campo.

Al mismo tiempo que se consolidó la presencia norteamericana en las pantallas de cine, a nivel global, se produce un cambio tecnológico que se debe tomar en cuenta: el paso del registro en película al registro en video. La producción y comercialización de videocámaras y videocaseteras, desde inicios de los años ochenta del siglo pasado, trastoca un poco la lógica de la producción cinematográfica ya que crea la sensación de mayor acceso a estos elementos y por ende se reactivan las iniciativas para producir películas en el contexto local.<sup>8</sup> Aquí también vale la pena recordar los efectos de las políticas neoliberales en los denominados países del tercer mundo,<sup>9</sup> siguiendo a Getino,

---

<sup>8</sup> Parte de esta sensación tiene que ver con los costos que implicaba el registro y revelado de la película. No existían laboratorios de revelado en todos los países y por tanto cuando se grababa una película había que incluir dentro del presupuesto los costos de transportación a algún país cercano (Argentina o Brasil en el caso latinoamericano) para poder revelar el material, generar un telecine (video de referencia) para la edición, la mezcla final de sonido y luego volver al laboratorio para el conformado (o final print) de la película.

<sup>9</sup> Vale la pena establecer algunos criterios en torno a la categoría de tercer mundo ya que esta dará paso, más adelante, al concepto de lo popular. Me basaré en los planteamientos sobre el tema que han hecho Ella Shohat y Robert Stam (2009), y también Brian Larkin (1997, 2004 y 2008). Por lo general la concepción del tercer mundo tiene que ver con la situación de un país en términos de su desarrollo económico, o lo que se conoce como países en vías de desarrollo. El término también tiene cabida en un

ya que el aperturismo en las políticas comerciales de estos países dio paso a una especie de invasión tecnológica de cámaras y reproductores de video que tenían la intención de sostener la hegemonía de los filmes norteamericanos en el espacio privado. Sin embargo el contexto Latinoamericano de aquella época era diferente ya que a partir de la revolución cubana, en 1959, se habían desarrollado instituciones y sobre todo teorías propias en torno al cine que permitieron ver los peligros de la penetración cultural estadounidense y se desarrollaron acciones para enfrentarla, o al menos impedir que se asiente sin resistencia. Aparecen las nociones de tercer cine, cine comunitario, cine popular (y también un cine de guerrilla).

Mi hipótesis es que en este breve recorrido histórico se pueden rastrear los factores que posibilitaron el inicio, y posteriormente el desarrollo, del cine de guerrilla. Evidentemente esto no se puede considerar un acto planificado, es más bien una respuesta al conjunto de relaciones sociales que atentan contra las posibilidades expresivas de países, culturas, regiones y sujetos periféricos; y también da cuenta de los diversos sentidos de apropiación que desarrollaron las personas ante los eventos mencionados. Sin embargo, la revisión de la bibliografía arroja resultados interesantes alrededor de las formas en que se produjo dicha apropiación en algunos países del tercer mundo, ya que de modo general el proceso es similar: el arribo de productos tecnológicos destinados al registro y reproducción de material audiovisual y sonoro provocó un cambio en las formas de consumo de contenidos audiovisuales que, entre otras cosas, permitió el acceso a producciones cinematográficas y musicales de distintas partes del mundo (Rotondo 2013); también permitió la continuidad de las formas de producción local y el desarrollo de otras formas de producción. Esto, en términos culturales, implica que un sector de la población empezó a aprender ciertos códigos del mundo moderno (el de la producción y circulación cinematográfica) al mismo tiempo

---

contexto geopolítico e histórico que taxonomizó a los países en función de su alineamiento con alguno de los modelos políticos en pugna durante la guerra fría: el bloque socialista y el capitalista. En ese sentido correspondían al tercer mundo los países que no se adscribieron a dicha polarización, o que por lo menos no participaron de forma directa en el conflicto. Sin embargo, otro acercamiento al tercermundismo, desde una perspectiva cultural, lo ubica como un lugar en donde habita lo que no ha sido aceptado en los requerimientos del mundo moderno y que se caracteriza por sostener prácticas de corte tradicional, que lo estancan y no le permiten desarrollarse. Pero al mismo tiempo la noción de tercer mundo en la actualidad no es ascética, ya que al interior de los mismos países tercermundistas se desarrollaron actitudes tendientes a la búsqueda de “forzar” el ingreso de estos a los circuitos modernos, desarrollados (Shohat y Stam 2009; 45). En términos de Larkin: “Third world countries disrupting the dichotomies between west and non west, colonizer and colonized, modernity and tradition, foregrounding instead the ability of media to create parallel modernities” (Larkin 2004; 407). En síntesis: tercer mundo y cultura popular se convierten en un entramado cultural interesante para analizar las posibilidades de socialización y las formas de llevar la vida en el contexto global, actual.

que su cotidianidad y marco cultural los mantiene en otro lugar: llámese premodernidad, tradición, o lo que Larkin (1997) denomina modernidad paralela:

I use the term 'parallel modernities' to refer the coexistence in space and time of multiple economic, religious and cultural flows that are often subsumed within the term 'modernity'. This formulation resonates with the term 'alternative modernities' used by Appadurai (1991), but with a key difference. Appadurai links the emergence of alternative modernities with the increased desterritorialisation of the globe and the movement of people, capital and political movements across cultural and national boundaries. While desterritorialisation is important, the experience of parallel modernities is not necessarily linked with the needs of relocated populations for contact with their homelands (Appadurai, 1991; 192). My concern by contrast, is with an indian film-watching Hausa populace who are not involved in nostalgic imaginings of a partly invented native land but who participate in the imaged realities of other cultures as part of their daily lives (Larkin 1997; 407).

Lo que se debe rescatar de esta afirmación, en el contexto de este estudio, tiene que ver con el análisis de los impactos a nivel local de las estrategias comerciales, políticas y geopolíticas de los países desarrollados en el campo de la tecnología audiovisual y también de la producción y circulación de películas, en particular. Larkin llama la atención sobre la importancia de este punto ya que el imaginario de la globalización produce la sensación de que lo que se debe estudiar son los efectos de ésta en la diáspora, o sea en el movimiento migratorio de las personas del tercer mundo hacia los países centrales, o del primer mundo. En realidad se trata de dos hechos que suceden paralelamente, pero en este trabajo me concentraré en la relación desde lo local hacia lo global, ya que una de las principales características del cine guerrilla es su sentido de enunciación, representación y autorepresentación dentro de las realidades locales, y cómo estas (por medio de la distribución) llegan a lugares que exceden los marcos fronterizos nacionales y culturales, y sugieren alguna forma de identificación.

Como ya se mencionó, el apareamiento de la relación entre cultura y tecnología sucede en un momento en el que las políticas comerciales de los estados nacionales tercermundistas buscan favorecer el desarrollo de las empresas transnacionales. Y también, en el caso Latinoamericano, que este hecho se produce en un contexto político importante: la revolución cubana. Estos dos elementos se conjugan para complejizar las relaciones entre cine y cultura, ya que de alguna manera los países latinoamericanos (sus élites intelectuales sobre todo) entendieron la importancia y el poder del cine, no solo como medio de expresión artística, sino como un potente medio de comunicación que tiene capacidad de llevar mensajes a grandes porciones de la población, y a la vez

movilizarla. Bajo estas circunstancias se produce una socialización generalizada (y controlada) de los nuevos recursos tecnológicos de producción y muy pronto, desde los años ochenta según Getino,<sup>10</sup> muchos grupos sociales (indígenas, campesinos, obreros, etc.) empiezan a recibir capacitación y se relacionan con el uso de videocámaras, aparatos de edición de imagen y capacitaciones sobre lenguaje cinematográfico, con el fin de que éstos puedan pensar, desarrollar y transmitir productos audiovisuales propios: el cine arribó a la periferia. A esto habría que sumar que:

El contrabando y las llamadas “zonas francas” fueron inicialmente los medios que posibilitaron la introducción masiva de las nuevas tecnologías audiovisuales en la región, satisfaciendo, antes que nada, las necesidades de las naciones desarrolladas[...] Desde esos islotes “francos” o “libres”, asociados en su mayor parte a actividades turísticas basadas en el contrabando hormiga, se irradió a muchos países de América Latina el consumo de equipos e insumos audiovisuales, que es posible adquirir, a bajo costo, en la mayor parte de las capitales latinoamericanas (Getino 1996; 37-39).

Lo anterior permite entrever que: dentro del conjunto de relaciones asimétricas, producto del contexto de la época, el mismo sistema trazó algunas de las coordenadas para la aparición del cine de guerrilla. Y más aún: que este proceso se produjo, con mayores o menores diferencias, alrededor del mundo. Me parece que la clasificación y demarcación cultural entre lo culto y lo popular crea las condiciones de posibilidad para que esta última, la cultura popular, se abra camino por si misma para establecer sus estrategias de vida dentro de un mundo moderno y globalizante. En ese sentido el cine popular (o guerrilla) es una expresión más de esas formas de habitar el mundo. Su aparición concreta, en Nigeria, se produce a fines de los años ochenta (Elena 2009) y muy pronto se verifican procesos similares en algunos países alrededor del mundo, incluida América Latina, como por ejemplo en Perú (Bustamante y Luna-Victoria 2014) y Ecuador (Alvear y León 2009).

---

<sup>10</sup> Es importante mencionar que el caso descrito por Getino, para América Latina, guarda ciertas correspondencias con los planteamientos de Elena (2009) en el contexto africano, especialmente el nigeriano: “El caso de la importación de la tecnología del video en Nigeria se ajustaría así al perfil de lo que David Edgerton ha llamado recientemente tecnologías criollas, a saber, «tecnologías importadas de su lugar de origen para ser de utilidad en cualquier otro sitio». Transplantadas, a veces con notable retraso e inevitables adaptaciones, desde su contexto original de invención a países más pobres y menos desarrollados, estas tecnologías criollas — en el sentido, pues, de «derivado indígena de algo procedente de otro lugar» — implicarían necesariamente una relación esencial de desequilibrio” (Elena 2009; 21, 22). Efectivamente, el sentido de libre adaptación (o tropicalización en términos de Larkin) provoca una sensación de extrañamiento por parte de observadores cultivados en el lenguaje cinematográfico. Ahí se encuentra la génesis del rechazo a esta forma de hacer cine, ya que, en términos de un uso adecuado del lenguaje del cine, y de la manipulación de las herramientas, el cine guerrilla no satisface las demandas de dicho campo y por ende no puede ser aceptado como una forma de cine.

El caso de Ecuador es quizá el más tardío, ya que su aparición en la esfera pública se produce en el año 2009, sin embargo entre las pocas investigaciones realizadas sobre el tema en el país se puede concluir que su práctica también inició entre finales de los ochenta, y principios de los noventa del siglo pasado. *Ecuador bajo tierra* (Alvear y León 2009) sugiere que los primeros cineastas populares del país podrían ser Carlos Pérez (cuencano) y Fernando Cedeño (chonero). La inserción en el campo audiovisual de estos coincide, en mayor o menor medida, con la descrita para los países arriba citados (Nigeria y Perú). Es decir: de alguna manera la periferia (lo popular) del mundo se fue acomodando a las nuevas formas del mundo global y supieron aprovecharse, en un sentido paralelo y similar, de las ventajas que la nueva tecnología ofrecía para el desarrollo de proyectos cinematográficos en el nivel local.

## **2. Cine, video y cultura popular en el contexto de la globalización**

La relación entre producción de cine, o video, y cultura popular, en el contexto de la globalización, demanda una reflexión que vaya más allá de lo que he apuntado arriba en torno a la relación cultura y tecnología. Para el análisis de este tema dejaré de lado, por un momento, el tema cinematográfico para concentrarme en delinear cuáles son los elementos teóricos que definen la comprensión del sujeto popular y su cultura en relación con un mundo globalizado o moderno. Esta aproximación toma en cuenta elementos generales tomados de investigaciones realizadas en el contexto de la relación entre cultura popular y la industria cinematográfica nigeriana, conocida como Nollywood (Krings y Okome 2013), y también de trabajos realizados en América Latina, sobre el mismo tema (Bustamante y Luna-Victoria 2014; Rotondo 2013; Alvear y León 2009). En todos los casos existe un ente en común que atraviesa, y también es atravesado, por los flujos del mundo en el que habita, pero también al que modifica a través de su praxis cotidiana y de su (re)apropiación de los mismos códigos del mundo moderno: el sujeto popular, marginal o el subalterno.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Es importante mencionar que en el contexto de este trabajo usaré indistintamente los términos subalterno, marginal y popular como sinónimos que representan las condiciones de vida, material y simbólica, de todas las personas que atraviesan condiciones de exclusión. En el caso particular del cine, la exclusión se presenta en dos formas: la primera tiene que ver con el no reconocimiento del cine guerrilla como una forma de cine válida para los intereses nacionales y culturales; y la segunda tiene que ver con la escasa presencia del Estado en la generación de políticas culturales concretas y precisas, que fomenten la capacitación e inclusión de los directores (en el caso de Ecuador no hay un dato concreto de la presencia de mujeres en este espacio) en políticas culturales que entablen diálogo con este cine (Bustamante y Luna-Victoria 2014; Rotondo 2013). Desde esta perspectiva asumo lo popular como una forma de

Lo popular, como categoría, es un elemento fundamental de esta investigación ya que se mueve en el mundo de las ambivalencias (Alvear y León 2009), o en términos de Larkin (2004): lo popular tiene la posibilidad de habitar modernidades paralelas ya que a la vez que vive en un mundo moderno, está anclado a su espacio (geográfico y simbólico) y debe sobrellevar la responsabilidad de sostener los valores tradicionales que circulan en su cultura no moderna. Esta es una característica que vale la pena tomar en cuenta ya que parecería que el sujeto popular tiene, parafraseando a García Canclini, las condiciones para entrar y salir de la modernidad. Además esto se debe complementar, ya en el contexto de la investigación, con el análisis de cuáles son las implicaciones de esta apropiación (criolla) y el consumo de tecnología por parte de personas que se mueven de forma randómica en el contexto social, y en particular el cine. Para el caso Latinoamericano (yo creo que también para el mundial) esto es muy importante porque:

Evidentemente nuestro lugar de enunciación remite menos a la modernidad de «la cultura letrada» de la cual nos hablaba Ángel Rama y más a la otra modernidad, a aquella que se refieren autores como Martín Barbero o Hermann Herlinghaus, a aquella que se experiencia en las industrias culturales, en la radio y particularmente el cine. Dice Martín Barbero: «las mayorías nacionales en América Latina están accediendo a la modernidad no de la mano del libro, sino de las tecnologías y los formatos de la imagen audiovisual» (Muñoz 2010; 114).

Precisamente ese es el lugar en el que se vuelven a juntar los elementos: cine, cultura popular y tecnología; y ese es el escenario en que estos actores desarrollan su puesta en escena: la otra modernidad. Es evidente que una de las características principales en los países del tercer mundo es que su población marginal no tiene acceso a muchos de los elementos que definen a la cultura culta, o hegemónica, uno de ellos es el libro. Y también está claro que la forma de suplir la ausencia de este elemento son los medios de comunicación. De ahí que sea cierta la afirmación de Salinas de que la subalternidad ha desarrollado su presencia en el mundo moderno a partir del consumo de las industrias culturales, por lo tanto ha crecido en constante relación con el mundo tal como es representado por dichas industrias (Hollywood es una de ellas, quizás la

---

existencia al margen, la cara oculta de lo hegemónico, o en términos de Alabarces: “Lo popular como discurso referido, como dimensión polémica del texto, como una instancia de la polifonía o de su máscara, la falacia polifónica de los textos fatalmente monológicos —pero a la vez, fatalmente plurales, hasta en sus silencios y escamoteos— [...] sigo pensando lo popular como un término diferencial que sólo puede leerse en relación con lo no popular” (Alabarces y Rodríguez 2008b; 20, 21). Esto es el lugar de la alteridad y la diferencia absolutas, y por eso mismo es quizá la entidad menos comprendida y más rechazada.



principal) y por tanto ha aprendido de estas los códigos de ese mundo extranjero y deseado. Y también gracias a ellas ha desarrollado las formas para construir, no sólo habitar, su propia versión del mundo moderno.<sup>12</sup> Y es ahí en donde nacen prácticas como el cine de guerrilla, el comercio informal y la piratería; nace la globalización desde abajo, una globalización que representa la vida “tal como la experimenta la mayoría de los habitantes del mundo” (Alba Vega et al. 2015; 27).

Lo propuesto arriba puede ser tomado como cierto cuando se lo contrasta con lo que han expresado quienes producen cine de guerrilla (a nivel mundial), y que coincide en que la mayor influencia que han recibido para la realización de sus películas viene de tres grandes productos de la industria cultural mundial: las películas de acción, comedia y drama norteamericanas, chinas y japonesas, los filmes de la industria cinematográfica hindú (Bollywood) y las telenovelas coreanas (distribuidas en los puestos de mercados o grandes zonas de comercio informal). Cada una de estas aporta con ciertos niveles de influencia narrativa, estética, dramática, compositiva, etc. en los filmes de este cine popular.<sup>13</sup>

El fenómeno del video informal pone en discusión los fundamentos mismos sobre los cuales se ha pensado la cultura, el patrimonio y la política cinematográfica. Muestra el funcionamiento del sector audiovisual en el contexto de una modernidad periférica en la cual la cultura popular juega un rol determinante (Alvear y León 2009; 14).

La reflexión de los autores de *Ecuador bajo tierra* (2009), en conjunto con los otros planteamientos que he realizado, generan una sensación interesante en torno a aceptar la idea de que existe un mundo paralelo en el que las cosas son ellas mismas y a la vez diferentes: el cine popular (guerrilla) en este mundo es más fuerte que el industrial, y muy valorado en los contextos populares (que son la mayoría). También, en este mundo “al revés” (parafraseando a Bunge) lo ilegal está aceptado hasta cierto punto y de hecho es una forma de vivir. Se entiende que esto es simplemente una metáfora y que en realidad las cosas son más serias, y que probablemente no hay un espacio para

---

<sup>12</sup> Esta relación entre cultura popular, medios de comunicación y modernidad(es) es un punto de inflexión. En la perspectiva de Martín Barbero (Martín-Barbero y Corona Berkin 2017), es un ejercicio de (re)apropiación y de resistencia en la medida que se logre entender que los procesos culturales (desde abajo) no están sometidos de forma pasiva a los discursos hegemónicos de las clases altas que poseen el control material de la producción (en este caso la cinematográfica). El consumo cultural de las clases populares es un acto mediado, eso significa que estas clases populares están en condiciones de generar, y proponer, lecturas propias sobre los textos mediáticos que reciben.

<sup>13</sup> Más adelante desarrollaré en profundidad este tema, sin embargo me parece importante dejarlo planteado en este punto.

estas distensiones lúdicas. Sin embargo en ese devaneo he ido encontrando algunos de los elementos que me dan la opción de comprender, asentar y complejizar este tema. Por último, creo que es importante no huirle a la relación con este espacio y con personas que se mueven en lo popular y marginal, quizá eso es lo único que podría considerarse político en este tema. Menciono esto porque es peligroso producir reflexiones en torno a lo popular cuando no hay una disposición real de mantener una relación con este espacio, y sólo se lo usa, más o menos de esta forma:

Estos tres filmes se encuentran entre los ejemplos más profesionales del cine peruano reciente, y *Días de Santiago* y *Madeinusa* han disfrutado un éxito considerable en el circuito de arte y ensayo y festivales de Estados Unidos y Europa. Éste no es el cine más marginal imaginable. Sin embargo la marginalidad en sí tiene poco para recomendar. De hecho, más allá de su calidad artesanal, es evidente que filmes regionales como *El huerfanito* (2004) de Flaviano Quispe o *Sangre y tradición* (2005) de Nilo Inga tienden a ser socialmente conservadores (Beasley-Murray 2008; 369).

En esta cita se expresa muy bien uno de los peligros que se corre al tratar la cultura popular: sirve como excusa para reafirmar las buenas prácticas de lo culto, de lo letrado (de lo profesional). Quizá esto se deba a la heterogeneidad que caracteriza lo popular, a esa incapacidad que plantea el margen para aprehenderlo en su conjunto ya que es todo y nada al mismo tiempo. Sin embargo ese es el reto que se debe asumir: trabajar con la cultura popular en términos de permitirle a ella misma irse mostrando, y en ese intento dialogar una y otra vez para no permitir la fuga al espacio de confort. Estudiar el cine de guerrilla en términos de conocer su propuesta estética, narrativa y distributiva supone generar un constante estado de rechazo a lo conocido, para que no tape lo que está pasando frente en la pantalla. Asumo que no es un cine profesional y técnico, pero al mismo tiempo asumo que algo debe estar presente en un cuadro, en un encuadre, en una escena y en una secuencia que muestra esa diferencia, y precisamente eso es lo que hay que buscar.

### **3. De “Nollywood” a Ecuador bajo tierra, y al cine de guerrilla**

La relación entre tecnología, cine y cultura popular en el escenario del mundo globalizado ha producido una serie de cambios en las relaciones sociales, comerciales, económicas y políticas que, siguiendo los planteamientos de Carlos Alba (2015), Brian Larkin (1997; 2004; 2008) Pablo Alabarces y Javier Palma (Alabarces y Rodríguez

2008b), entre otros; han producido la sensación de que se habita una realidad paralela, una modernidad otra. Y precisamente en ese espacio habitado y construido por la otredad es posible hablar de una forma industrial del cine guerrilla, popular o marginal. Sólo en este contexto se puede, porque además: sólo en este lugar es válido asignarle una categoría así (la de industria) a esta práctica que está muy lejos de manejar los recursos financieros, expresivos y técnicos del cine industrial del primer mundo.

Como ya se mencionó: cuando se trata el tema de la globalización se lo hace desde la perspectiva de la diáspora, a través de los movimientos migratorios que mueven a grandes grupos de personas desde los países del tercer mundo a los del primero; en un intento por mejorar las condiciones de vida, huir de escenarios de violencia, etc. Pero esto deja de lado el estudio de las realidades locales, de los espacios que siguen siendo habitados por la marginalidad que no pudo salir. Precisamente ese es el contexto en el que me moveré en los próximos párrafos: trazar una hoja de ruta que nos lleve desde el sentido más global, transnacionalizado, del cine guerrilla a su realidad local, a su práctica cotidiana. Por eso la propuesta de arrancar el análisis en Nollywood (Nigeria) hasta el cine guerrilla ecuatoriano.

La experiencia del video africano, en Nigeria, tiene mucho que contar y enseñar para fines de este trabajo. Nollywood comparte con Ecuador, Perú, Ghana, entre otros; un recorrido muy similar en torno a esa (re)apropiación de los modos de hacer cine a través de las herramientas y las referencias audiovisuales que nutren a sus películas: tecnología audiovisual e industrias culturales. Incluso, me atrevo a decirlo, comparten ciertos elementos sociopolíticos que tienen que ver con la escasa presencia del Estado en el fomento de los cines nacionales, la aplicación de políticas neoliberales y sobre todo la vivencia de una crisis económica, política y social que profundizó las diferencias sociales, y agudizó los sentidos de la racialización y la separación cultural.<sup>14</sup> De cierta manera hay más cercanías que lejanías, pero a la vez hay una marcada diferencia: ésta se basa especialmente en que Nigeria empezó, diez años después de su estallido comercial en el video, a insertar su modelo de producción (estética y narrativa) en países del primer mundo (Holanda, Reino Unido, Estados Unidos, etc.) a través de quienes migraron, y también comenzó a fortalecer su estructura productiva usando algunos elementos de la industria cinematográfica: los sindicatos, el derecho de autor, el *star system* y la persecución a la venta de copias ilegales de sus filmes (la piratería).

---

<sup>14</sup> En África: el poscolonialismo y las guerras interraciales; en América Latina: el régimen postcolonial y la relación entre el Estado y la heterogeneidad cultural indígena, afrodescendiente, mestiza, etc.

Mientras que en el contexto ecuatoriano, también el Latinoamericano, el cine guerrilla recién se vuelve público en la primera década del siglo veintiuno. Se trata de tiempos diferentes, quizá también de objetivos diferentes. Aún así es válido tomarse unas líneas para trazar definiciones concretas de lo que representa, en términos cinematográficos y culturales, la experiencia del video nigeriano y luego aterrizar en el caso del cine guerrilla ecuatoriano.

El éxito comercial del video nigeriano da cuenta de un proceso autoregulado (Larkin plantea que el impulso lo brinda la “infraestructura de la piratería”) que supo construir, en primera instancia, las bases de lo que podría llamarse una nueva estética e industria del cine nigeriano. Este “boom” se apoya, en un primer momento, en formas de distribución apoyadas por la “piratería”, la cual posibilitó la distribución masiva de las películas producidas, sobre todo, por la cultura Hausa. Esta dinámica inicial permitió: el incremento en los volúmenes de producción de películas, 2) una amplia comercialización en los mercados populares de la ciudad de Lagos y 3) la consolidación de una forma estética y visual propias.

La diáspora produce un cambio profundo en las bases del video nigeriano, por un lado amplió los canales de distribución; y por otro complejizó las formas de producción haciendo posible que se produzcan películas de forma más “profesional”, con estándares de industria, en el exterior; pero luchando por mantener su matriz estética y narrativa (Jedlowski 2013):

As forms of popular culture, nigerian video films were thus intrinsically cosmopolitan, since their appearance on the nigerian market and their aesthetic form were the result of extended networks of transnational circulation of (mainly pirated) media [...] As Karin Barber emphasizes, “Modern popular arts have the capacity to transcend geographical, ethnic and even national boundaries. Located in the cities, the centers both of technological change and of the rapidly growing twentieth century transport networks, they are endowed with an unprecedented mobility” (Jedlowski 2013; 32).

El recorrido del video nigeriano representa de cierta manera cuáles son los estadios por los que esta práctica podría atravesar: el uso de la tecnología para producir contenidos locales y propios, imitar las técnicas narrativas de filmes o productos audiovisuales externos (principalmente el melodrama), incorporar elementos de la cultura local (popular) en sus historias, comercializar los productos por los medios que sean necesarios, instalar la práctica en otro país; y en ese nuevo espacio reformularla con nuevos criterios: quizá los mismos criterios que no les dieron ningún tipo de

reconocimiento antes de su diáspora: validación del campo cinematográfico, apertura y reconocimiento como una forma de industria cultural, un mercado atractivo, entre otros.

Un detalle que no puede dejarse de lado es la voluntad de (auto)reconocer que la producción de películas bajo los parámetros del video nigeriano, o del cine guerrilla, son analizados y consumidos como una propuesta artística. Aunque no es mi objetivo trabajar con la categoría de arte popular no deja de llamarme la atención el acto de ponerle la impronta de *arte* a esta práctica cinematográfica. Y no es que la etiqueta genere incomodidad, sino que es importante resaltar el hecho de que se trata de hacer encajar el hecho a los códigos de la cultura occidental, y esto sucede porque quizás las personas que están dentro de la práctica de producción de video popular se sienten parte de la cultura de occidente y no están pugnando por entrar en la modernidad: es probable que, a su modo, ya se sientan en ese lugar. Y es que como ya se ha mencionado antes, es poco probable que en el contexto actual se mantengan en pie posiciones políticas contrarias al relato de la modernidad occidental. Toda su estructura se ha encargado de fomentar, cimentar y consumir el imaginario de que el desarrollo deriva en la asunción del ser moderno.

Esta reflexión es importante también porque permite analizar una de las críticas más recurrentes que se hacen al video popular nigeriano, o al cine guerrilla ecuatoriano, y que tiene que ver con su escasa, por no decir nula, posición política. Casi todos los autores consultados para este trabajo reconocen que no es parte de los objetivos de este cine generar cambios o motivar algún tipo de participación política. Pero al mismo tiempo sugieren que tampoco se trata de una propuesta apolítica. Esto es una forma más de la ambivalencia en que se mueven las personas que están dentro de esta práctica cinematográfica. Lo que estaría sucediendo es que en realidad la idea de lo político en el cine de guerrilla tiene otra consideración, y esta no está sintonizada con los criterios pre establecidos que manejan la academia, o el medio cinematográfico; y es por esto que incomodan tanto:

Brian Larkin suggests that the strongest criticism of Nollywood is from outside the epistemic conditions of production in Nollywood. “From the point of view of directors trained in film schools, (the video films) are vulgar, populist entertainment with none of the political or aesthetic skill of their celluloid cousin(s)” (Mistry y Jordache 2013; 53).

Este cine no existe bajo las reglas de las prácticas culturales canónicas. Se vale de ellas sí, pero las hace trabajar para sus propios intereses. Y creo que esta es la

consecución de esa capacidad de agencia a la que se refiere Javier Palma (Alabarces y Rodríguez 2008b) y posiblemente es ahí en donde se debe buscar el elemento político de esta práctica cultural. Precisamente porque la asunción de una forma occidental (el cine) para producir representaciones sobre uno mismo es en sí misma una forma política, la misma que se expresa en la administración de la propia imagen, algo que desde la perspectiva de Javier Palma (2008) es una ruptura de la narrativa cinematográfica tradicional.

Algo similar ocurre en el contexto Latinoamericano y ecuatoriano. La diferencia aquí es que la situación política americana tiene un vínculo activo con el campo cinematográfico (el tercer cine por ejemplo), pero también las condiciones de los grupos subalternos están marcadas por una heterogeneidad profunda: indígenas, afrodescendientes, grupos mestizos.<sup>15</sup> Se trata de un entramado social complejo, que además está atravesado por una dicotomía basada en la diferencia entre lo urbano y lo rural. Bajo esta premisa, el cine de guerrilla adquiere una característica propia ya que su lugar de enunciación se torna complejo de entender. ¿Se trata de un cine que se hace en el espacio rural?, ¿o más bien se trata de un cine urbano pero que enuncia los códigos culturales de una población rural devenida urbana por motivos económicos?

Cabe preguntarse, entonces, ¿cómo se produce, en este contexto, la apropiación de los dispositivos tecnológicos y del lenguaje del cine por parte de este grupo popular?:

Primero, en nuestros países, las grandes mayorías acceden a una modernidad otra, saltándose la cultura letrada, en un mestizaje entre cultura oral y visualidad electrónica. Segundo, el estallido del espacio audiovisual ha generado un cambio de la identidad de los medios, convertidos en lugares de reconocimiento social y acción política. Tercero, la lucha de los pueblos del sur por contar sus historias y recrear en ellas su identidad cultural a partir de una geografía sentimental (Alvear y León 2009; 14).

El concepto de geografía sentimental podría ser el camino para responder las interrogantes planteadas. Esto porque la tradición cultural de los grupos subalternos americanos guarda una estrecha relación con el uso de los otros sentidos, además del de la visión, y por ello su relación con las formas del mundo moderno es tachada por lo

---

<sup>15</sup> Efectivamente el cine de guerrilla, y en general el cine popular, no propone un proyecto político como sí lo hizo el Tercer cine (Getino 1996). Su propuesta, si es que el término cabe, se va por el lado de la (re)apropiación de la representación. Se trata de un cine que muestra, o narra, lo popular desde las voces de los propios sujetos populares. Pero además, esta (auto)narrativa rompe también con el modelo representacional del cine profesional latinoamericano (algunos lo denominan Cuarto cine) que se empezó a desarrollar a partir de la década de los ochenta del siglo pasado. Este cine narra lo popular, pero quienes lo enuncian son cineastas formados, que no pertenecen a las clases populares, sino que hablan por ellas (Palma 2008b).

general de irracional, o ilógica. Quizá éstas sean las razones por las cuales es difícil valorar al cine de guerrilla como una propuesta cinematográfica concreta, debido a que en su realización se manejan códigos diferentes: lo oral más que lo escrito, lo auditivo más que lo visual, lo perceptivo más que lo puesto en escena. Estas son las diferencias dicotómicas a las que el video popular se ve enfrentado en su búsqueda de ser reconocido como un relato cinematográfico pleno.

En América Latina, una de las vertientes del video popular pueden ser las prácticas pedagógicas del video comunitario que ejercieron las ONG entre los años setenta y ochenta, del siglo pasado (Getino 1996). Las actividades de capacitación para grupos obreros, campesinos, indígenas, etc. dan cuenta de un hecho fundamental: la tecnología de la producción audiovisual fue llevada a las periferias y su presencia era concreta en el momento de la llegada de las otras tecnologías de reproducción audiovisual: el cassette, el VCD y el DVD. Mi hipótesis es que el hecho terminó de cuajar cuando las formas de la economía popular se apoderaron de los mercados informales en estos espacios. Sostengo esto porque el fenómeno del video popular, en América Latina, conoce como su centro más grande, en términos de circulación, las zonas de frontera, por ejemplo: México, Perú, Ecuador y Bolivia. Según Santiago Alfaro Rotondo las fronteras de los últimos tres países son lugares en los que se pueden encontrar materiales de cineastas populares de distintos países. Pero también por un hecho muy importante: en estos espacios (fronterizos) los realizadores gozan de la impronta del reconocimiento social que los reconoce como “artistas” (Rotondo 2013).

Quizá sea por esto que las características formales de las producciones peruanas y ecuatorianas, por ejemplo, guarden un alto nivel de afinidad entre sí. Emilio Bustamante, Jaime Luna-Victoria y Santiago Alfaro Rotondo trazan las dinámicas de la producción y distribución del video popular, o lo que denominan cine regional peruano, en términos casi similares a los que describen Christian León, Miguel Alvear y Lúcia Ramos Monteiro para el caso ecuatoriano. Básicamente el cine popular se caracteriza por: una estructura organizativa simple en la que el director (por lo general es una práctica masculina) también es el protagonista del filme, pero además es quien edita la película y el distribuidor (o por lo menos quien negocia con la persona que hará la distribución). El resto de miembros del equipo participan a través de un sistema de colaboración simple, por ejemplo: la dirección de fotografía la realiza la persona que es

dueña de la cámara (Bustamante y Luna-Victoria 2014); asimismo el casting lo conforman personas que pagan al director por aparecer en la película.<sup>16</sup>

La distribución de las películas es otro elemento compartido en los casos planteados (Nigeria, Perú y Ecuador). Esta se hace en dos momentos y a través de dos acciones muy concretas: el primero consiste en un estreno organizado por el propio director, por lo general en una sala comunitaria (Santiago Alfaro Rotondo narra que en el Perú aún se pueden ocupar viejas salas de cine locales). En este primer momento se reproducen las dinámicas, imitadas, de los estrenos de películas comerciales de la industria y es por tanto el tiempo y espacio de valoración simbólica y reconocimiento social del director y otros miembros del equipo de producción. El segundo momento tiene una finalidad eminentemente comercial y consiste en la distribución de las copias, en disco, de los filmes. La base para la realización de esta etapa está regulada por las redes de “piratería” de los mercados informales. Pero también existe la posibilidad de que el mismo director haga sus propias copias y las venda por su cuenta.<sup>17</sup>

Lo narrativo es un punto fundamental al hablar de este cine. Aquí se puede intuir el universo simbólico, las prácticas materiales y la idea del mundo que quieren contar estos cineastas de la marginalidad. Me parece pertinente, en este punto, mencionar que la reflexión se basará únicamente en largometrajes de ficción, esto por razones

---

<sup>16</sup> Este es quizá uno de los rasgos más característicos de este tipo de cine, y es a la vez un mecanismo de financiación de las películas. El sistema es bastante simple: quien paga más dinero estará presente por más tiempo durante el filme. Quien paga menos, en cambio, morirá o saldrá muy pronto de la historia. Un detalle muy interesante de esta práctica consiste en que esta también se aplicaba en el caso del video africano (Nigeria y Ghana), y también reconocieron haberla utilizado cineastas ecuatorianos como Fernando Cedeño y Nixon Chalacamá.

<sup>17</sup> Es el caso de los directores Nixon Chalacamá y Nelson Palacios. Estos producían las copias de sus películas y ellos se encargaban de venderlas, personalmente, visitando los mercados de ciudades como Guayaquil, Manta, Santo Domingo, etc. Esta forma de distribución tiene su encanto propio ya que da cuenta del sentido de valoración que tienen estos directores para con sus obras. Vale decir, sin embargo, que el estallido público del video popular, y sobre todo de sus estrategias y formas organizativas, llamaron pronto la atención de las autoridades y los gremios cinematográficos, ecuatorianos, debido a que sus relaciones con los círculos informales de la distribución del video podía poner en peligro a sus propias producciones, y por ello se trató de regularizar la venta con lo cual perdieron una parte de su mercado, y también tuvieron que cambiar sus formas de distribución. Para más datos sobre las formas de distribución del cine popular véase: Emilio Bustamante, y Jaime Luna-Victoria. 2014. "El cine regional en el Perú." *Contratexto* 22: 189-212., Jyoti Mistry, and Jordache A. Ellapen. 2013. "Nollywood's Transportability: The Politics and Economics of Video Films as cultural Products" *Global Nollywood: The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry* : 46., Daniel Künzler. 2009. "Sustitución de importaciones y piratería mediática: El caso de la industria nigeriana del video ("Nollywood")." *Archivos de la Filmoteca* 62: 32-56., Brian Larkin, 2004. "Degraded images, distorted sounds: Nigerian video and the infrastructure of piracy." *Public Culture* 16, no. 2: 289-314., Monteiro, Lúcia Ramos. 2016. "Filmo, luego existo". Filmografías en circulación paralela en Ecuador1." *Fuera de Cuadro*, no. 1: 41-51.



metodológicas (limitar el tema de estudio) pero también porque la intención final de este trabajo es poder encontrar y taxonomizar las características formales, estéticas y narrativas de este cine, de modo que pueda dialogar con el cine canónico. Por último, a través de la noción de lo narrativo, en la ficción, puedo reflexionar en torno a los elementos simbólicos (la significación) de los que echan mano los cineastas para contar sus películas.

Según el antropólogo Tito Castro, las películas de terror regionales representan sociedades donde existe anomia debido a un “terrible conflicto” (Ayacucho) o a una transformación constante, pero sin “supervisión o gerencia de un Estado central” (Puno). Los filmes expresarían la percepción de corrosión moral y falta de legitimidad de las autoridades en esos lugares, así como la necesidad de justicia. Dice Castro que “de algún modo estos filmes reflejan una especie de compensación, pues subliman una serie de insatisfacciones, propias de un desorden social en las regiones, a través de sanciones que vienen sobrenaturalmente, desde otro mundo, lo que genera aquel equilibrio que no existe en la realidad” (Bustamante y Luna-Victoria; 197).

Esta reflexión, hecha para los filmes de terror peruanos, dialoga bastante bien con lo que se puede analizar en los filmes hechos en el Ecuador. Y esto viene dado básicamente por la deficiente atención que reciben los espacios marginales por parte de las autoridades estatales. Y también por un hecho concreto: la representación que se ha construido en torno de estos lugares, periféricos, como espacios en los que se rompen las convenciones sociales: seguridad, convivencia, delincuencia cotidiana, etc. Otra vez, se trata de la representación de lo marginal como lo que está estancado, que es víctima de sí mismo por su “voluntad de atraso económico, político y social”. Curiosamente algunos de estos filmes se representan si mismos como eso, otros plantean otros recursos narrativos (como el melodrama) con el fin de provocar la reflexión sobre los problemas que enfrentan estas comunidades. Es el caso de los filmes que se van a analizar en los siguientes capítulos: *Pedro, el Amante de mamá* de Nelson Palacios, *El Ángel de los sicarios* de Fernando Cedeño y *Pillallaw* de William León; estos plantean temas específicos en torno a sus comunidades: las relaciones familiares en el caso de Palacios, la criminalidad en el de Cedeño y el mundo mítico y comunitario en el de León. Sin embargo, todos estos suceden en lugares concretos de la geografía nacional y por ende dejan entrever las tensiones entre centro y periferia que ya se han mencionado. Como plantea Lúcia Ramos Monteiro:

Lo que ya parece claro es que no se trata de afirmar una identidad nacional ni de forjar un mito de origen que haga esperar un futuro próspero, sino de poner en escena una

crisis de identidad, un sentimiento de nacionalidad incómodo, mezclando amor y violencia, fundación y disolución. (Ramos 2016; 50).

Este es un punto nodal del análisis narrativo que planteo para el trabajo: la sensación de no pertenencia. Si el video nigeriano supo escalar en el campo cinematográfico hasta lograr cierto nivel de reconocimiento, local e internacional, esto no ha sucedido en el caso ecuatoriano, ni Latinoamericano. A pesar de tener casi un mismo lugar de origen, ha sido problemático para la cinematografía popular latinoamericana seguir los pasos de sus colegas africanos. Desde mi perspectiva esto ha sucedido de esta forma por la configuración heterogénea de los países de esta parte del mundo, pero también por la separación entre el Estado y esa heterogeneidad que menciona Castro para el contexto peruano. No podemos acceder a una impronta que nos permita distinguirnos cuando ni siquiera el Estado sabe cómo nombrarnos, o quiénes somos.

Y a partir de lo expuesto en el párrafo anterior paso a reflexionar sobre el último punto de este apartado: ¿qué categoría darle a este cine?. Parecería que es un tema simplemente de nombre: Nollywood, cine regional, video popular, bajo tierra, etc. Sin embargo creo que este punto también es fundamental para entender la lógica en la que se mueven los directores de este cine. Como ya he mencionado escogí la categoría de cine de guerrilla, aún cuando a nivel teórico, en Ecuador, ya se propuso la idea del bajo tierra. Sin embargo acudo a la categoría invocada por Espinoza, para el caso del tercer cine, porque me parece que en esta se consolidan de mejor manera los flujos y las prácticas que circundan esta forma de hacer cine. La idea del cine de guerrilla, en primer lugar, proviene del propio campo cinematográfico norteamericano (con Spike Lee a la cabeza). También, la idea del cine guerrilla tiene que ver con el aprovechamiento del bajo costo de la tecnología de producción audiovisual que ya se ha mencionado y descrito. Y por último, en la idea de la guerrilla viene imbricado, necesariamente, el sentido de lo político de esta práctica, pero con la diferencia de que se trata de una forma de hacer cine desarrollada en la periferia o en la cara opuesta de la modernidad.

## Capítulo II.

### Modos de producción y formatos del cine de guerrilla

En algún punto yo dije que el ejército normal utiliza armamento sofisticado y va una tropa de cien hombres a una misión. El guerrillero van doce, quince, y llevan armas de menos poder y el objetivo es el mismo. Una cosa es un soldado pagado y otra cosa es un guerrillero con ideología, ese es más peligroso. Y nosotros como que mantenemos esa ideología: de que cada película es una misión que hay que realizarla. Aquí no se abortan, nada.  
(Fernando Cedeño, entrevista personal)

Hablar de “modos de producción”, en el cine de guerrilla, hace referencia al conjunto de formas de trabajo que ha desarrollado cada director del cine popular para la elaboración de una película de ficción. En este capítulo me concentraré en estudiar las técnicas, prácticas y estrategias de producción que han desarrollado: Nelson Palacios en su film *Pedro, el amante de mamá*, Fernando Cedeño y su película *El Ángel de los sicarios*; y William León con *Pillallaw*.<sup>18</sup> Para simplificar el término producción a procesos concretos propongo entenderla como el acto de: concebir una historia, guionarla (o cualquier ejercicio de escritura que contenga la idea narrativa y dramática), financiarla, realizar una búsqueda de locaciones y de actores, grabar el film en un tiempo determinado y llevarlo a la etapa de postproducción en la cual se edita, sonoriza y exporta, en video, el resultado final del trabajo.

Vale la pena mencionar que una de las características de este cine popular, y que al mismo tiempo son el principal objeto de la crítica cinematográfica, tiene que ver con una profunda concentración en el registro visual, y poca atención en el registro sonoro. De hecho, Bustamante y Luna Victoria (2017) apuntan este detalle como una de las principales deficiencias en la realización de las películas del cine de guerrilla (ellos lo categorizan como cine regional). Por esta razón serán muy puntuales las referencias al trabajo de sonido de las tres obras mencionadas. Esto, sin embargo, no significa que no se puedan constatar ciertos avances y esfuerzos por mejorar en esta área de la producción de las películas. Es el caso de *El Ángel de los sicarios* y de *Pillallaw*: en ambos trabajos se puede reconocer un nivel superior de trabajo sonoro con respecto a trabajos anteriores de Fernando y William. Concretamente las mejoras tienen que ver con tres aspectos importantes de la banda sonora de una película: el registro de diálogos, o sonido directo, el trabajo de ambientación, o diseño de sonido, y la elaboración de

<sup>18</sup> Es importante mencionar que Fernando empezó con la producción de películas en 1994, William lo hizo en 2002 y Nelson en 2006.

música propia, o *filmscoring* (Larson Guerra 2010). En el caso de Nelson Palacios, el sonido mantiene unas condiciones precarias de registro, edición y mezcla final. Pero de la entrevista realizada a este director se puede entrever que es una condición propia de su forma de trabajo que podría catalogarse como solitaria, ya que él dirige, actúa, a veces fotografía y desde hace algunos años edita todos sus trabajos. Sin embargo durante la entrevista me pareció percibir que Palacios asume la “falencia” como una característica propia de sus películas, ya que actualmente se encuentra desarrollando un “proyecto comercial” en el cual va a doblar los diálogos, con el fin de venderla a la televisión.

En el campo narrativo, las historias de estas películas todavía tratan sobre temas relacionados con el entorno local en donde habitan sus directores. En los tres casos se puede constatar un alto componente autoreferencial y de cierta forma vivencial. Hago este planteamiento luego de poner en diálogo las entrevistas realizadas a los directores con la revisión de las tres películas. Aunque usando metodologías de trabajo diferentes, todos los directores respondieron a la pregunta sobre las temáticas de sus películas con referencias a que abordan temas, o sucesos, que ocurren en sus localidades: Chone en el caso de Cedeño, Cacha en el caso de León y el campo en el de Palacios.<sup>19</sup> Estos temas guardan mucha relación con la identificación que los realizadores sienten hacia dichos espacios. Sin embargo el tratamiento es diferente en cada caso: Cedeño trabaja mucho en torno al tema de la violencia, la misma que es parte de un estereotipo nacional para identificar ciertos cantones de la provincia de Manabí, especialmente Chone,<sup>20</sup> pero al mismo tiempo es un elemento identitario asumido por el mismo realizador. *El Ángel de los sicarios* es una historia que trata de un “justiciero” que opera en la provincia de Manabí, pero no tiene la ambición de ser un film biográfico sobre el “justiciero de Manabí”, según palabras del propio Cedeño:

*El Ángel de los sicarios* cómo fue: teníamos que tocar la historia de un justiciero, sin tocar la historia del “justiciero de Manabí”, ¿no? Porque no queríamos meternos allí. ¡Eso es peligroso!... Y nos dimos cuenta que era peligroso, o yo en lo personal, cuando

---

<sup>19</sup> Resalto el caso de William y Nelson, ya que ellos viven en lugares diferentes a sus sitios de nacimiento. William León nació en Cacha, provincia de Chimborazo, pero ha vivido en Quito desde los cinco años. De igual manera, Nelson Palacios nació en la zona rural de Milagro, provincia del Guayas, pero vive en Durán. En estos dos casos coincide el hecho de que los realizadores hacen películas que tratan temas relacionados con sus lugares de origen más que de los lugares que habitan.

<sup>20</sup> Para un análisis más profundo sobre las cuestiones de la violencia y la representación cinematográfica del entorno “chonero” revisar: Juan Pablo Pinto Vaca. 2015. “Chonewood: etnografía, cine popular y asesinato por encargo en Chone.” Master's thesis, Quito, Ecuador: Flacso Ecuador.

empecé la investigación. Había involucrada mucha gente importante de este país, ¿no? (Cedeño 2018, entrevista personal).

El reconocimiento de un peligro en el tratamiento de una historia da cuenta de ese autoreconocimiento de las condiciones sociales del entorno en el que se habita y que se quiere mostrar y representar. Pero va más allá, cuando Cedeño menciona que “había involucrada mucha gente importante de este país” está sugiriendo algo más importante: el país entero puede ser un espacio violento. El film de Cedeño estaría mostrando la parte superficial de toda una estructura de violencia física y simbólica con la cual no vale la pena meterse, o al menos no hacerlo textualmente.

Por su parte, León trabaja sus películas alrededor del mundo indígena. Sin embargo no se reconoce a sí mismo como un realizador indígena y hasta manifiesta algunas críticas hacia esa categoría. Para León debería hablarse de cine ecuatoriano, simplemente. Las relaciones del sujeto indígena con el mestizo, la migración del campo a la ciudad y los mitos andinos son los temas sobre los que gira la propuesta narrativa de León. En el caso de *Pillallaw* justamente se pone en escena un mito de la localidad de Cacha, y tiene que ver con la llegada de un “monstruo” a través de la tormenta, este ser persigue y devora a niñas y niños de edad temprana que no están bajo el cuidado de sus familiares. Sin embargo, a la par que sucede la lucha entre la comunidad y el monstruo se ponen en escena otros conflictos que probablemente no sean parte del mito, que tienen que ver con las relaciones sociales al interior de la comunidad.

He tenido muy buenas experiencias de niños, de jóvenes que sí están hablando quichua, que están preguntado: “¿qué es Pillallaw?”. Recordando que la nueva generación de indígenas, que en su mayoría son niños y adolescentes, no hablan quichua. Entienden... de pronto, quichua... Ahora creo que ya ni están entendiendo, porque ya estamos hablando de la segunda generación que nacieron acá [...] y algunos de ellos todavía siguen avergonzados (León 2018, entrevista personal).

La reflexión de William en torno al uso del lenguaje en su película es importante, pues expresa lo que he mencionado más arriba con respecto a la relación del ser indígena con el mestizo y la relación campo y ciudad. Efectivamente, el cine de este director no necesariamente se limita al mundo indígena, intenta trazar las posibilidades de diálogo entre culturas diferentes y al mismo tiempo da cuenta de los esfuerzos que hacen las y los indígenas por insertarse en el mundo moderno, sin tener intenciones políticas.

Por último está el trabajo de Palacios, como él mismo ha mencionado: “sus historias hablan de conflictos humanos muy afines con las relaciones sentimentales, la familia y el campo” (Palacios 2018, entrevista personal). Lo de Nelson es un constante ejercicio mimético que muestra, al mismo tiempo que representa, pasajes de su propia vivencia. El caso de este director llama muchísimo la atención pues según él la gran influencia de su trabajo es un film mexicano del que no recuerda el nombre, pero del que guarda perfecta memoria de la puesta en escena, el trabajo de los actores y la temática que se abordaba esa película. Para mí este tema es muy decidor ya que la cinematografía de Palacios casi trabaja sobre una única estrategia de puesta en escena,<sup>21</sup> y el manejo narrativo guarda una relación estrecha con el melodrama mexicano (Monsiváis 2003). *Pedro, al amante de mamá* podría ser clasificado como un film melodramático, pues abiertamente trabaja sobre la tensión que existe entre la moral y la ética. La historia narra desde tres puntos de vista la relación que sostiene Julia con Pedro, la reacción de su esposo, Guillermo, ante el engaño y la situación de su hija Marlene, quien será la encargada de motivar a su padre para que perdone a su madre por lo sucedido, le permita regresar a casa y reconstruir la familia.

A la mayoría de gente le gusta la obra porque es una obra que se vive. Es una obra que se vive... Es un caso que pasa en la vida real. ¿Quién no sufre un desengaño hoy en día, un abandono del hogar, un rompimiento del hogar? ¡Todos! Por ejemplo, si hablamos de la película *Lágrimas y recuerdos*, cuántos varones sabemos, hoy en día, que cuando está a punto de romperse el hogar, o bien cuando se rompe el hogar, cada quien, tanto la mujer como el hombre; cogen para su lado. “Me voy por acá”, la otra se va para acá, “Yo me llevo a mis hijos..., tienes que pagar la pensión de mis hijos... verás, si no me mandas te mando a denunciar...”. Pero pocos hombres sabemos, y ahí hay un mensaje grande: cuando en la película se habla de que cuántas veces el hombre debería de enamorar a la mujer para reconquistar su hogar, sus hijos... la unión familiar. Entonces es un mensaje profundo, que a la gente le gusta... (Palacios 2018, entrevista personal).

Esta afirmación del director con respecto a su película demanda ser leída e interpretada con mucha atención, pues a priori suena a un lugar común. Sin embargo hay dos elementos que vale la pena tomar en cuenta, el primero es la referencia a lo vivencial, y se trata de analizar la vivencia no a partir del hecho, sino sobre todo desde el sentir del autor en torno a dos elementos: las relaciones interpersonales y la noción misma de la familia (la tradición). El segundo elemento tiene que ver con el estatuto de

---

<sup>21</sup> Palacios cuenta con 45 largometrajes realizados en su filmografía, a partir de 2006. (Palacios 2018).

una masculinidad puesta en entredicho<sup>22</sup> (la modernidad). Lo que estaría sucediendo en el trabajo de Palacios es la posibilidad de una constatación práctica con respecto a que el melodrama, como forma narrativa, da cuenta de la lucha constante entre tradición y modernidad.<sup>23</sup>

Esta tensión en el cine de Nelson llama la atención sobre la cuestión de género ya que rápidamente se puede interpretar, en lo dicho hasta ahora, que la cinematografía de este director puede ser la verificación de una *masculinidad* en crisis. Desde la perspectiva de Vendrell Ferré (2002) y Albelda (2011) los esfuerzos del feminismo por desmontar el estatuto patriarcal de la sociedad moderna ha provocado algunas rupturas en la *masculinidad hegemónica*. Estos cambios operan sobre todo a nivel simbólico ya que el lugar social del hombre, de lo masculino, se ha puesto en entredicho y eso ha provocado cambios en las formas del *ser hombre* en el mundo contemporáneo.

En el caso de Nelson, esta “crisis masculina” podría explicarse además por una cuestión de clase y posición social, ya que a pesar de ser hombre Nelson no tiene asegurado el control material y simbólico (que supuestamente le asegura su condición sexo-genérica) debido a su procedencia campesina. Lo que resultaría en que Nelson es expulsado del discurso patriarcal por una doble vía, ya que ser hombre no le garantiza el control material y simbólico sobre la mujer al no ser parte de la masculinidad hegemónica, y simplemente carga el discurso del control del hombre hacia la mujer pero no lo puede ejercer.

Hasta este punto se podrían resumir las estrategias de producción de estos directores de la siguiente manera:

La mayoría de los filmes de ficción emplean estructuras de género. La influencia del cine norteamericano de género es evidente en los filmes de horror, así como la del cine hindú y el cine mexicano de género en los melodramas. El modo narrativo que adoptan es -en principio- el clásico norteamericano, inspirado en el drama aristotélico, con protagonista, objetivo, conflicto y resolución; no obstante, se alejan de este en cuanto no observan rigurosamente la lógica formal (Bustamante y Luna Victoria 2017a, 83).

---

<sup>22</sup> Este trabajo no pretende hacer un acercamiento al tema del género en el cine de guerrilla. Coloco esta reflexión en este punto porque es pertinente para analizar el contexto narrativo de las películas seleccionadas, y el de sus realizadores. Para profundizar sobre el género en esta cinematografía sería necesario realizar un estudio pormenorizado y bastante focalizado al respecto. En todo caso cabe resaltar que en *Ecuador bajo tierra* (Alvear y León 2009; 108-120), se hace un esbozo poco más detallado al respecto, parte del cual, curiosamente, coincide con el trabajo de Nelson Palacios y se titula: *El melodrama masculino*.

<sup>23</sup> En el siguiente capítulo, que tratará sobre la narrativa, hare una profundización sobre el concepto y uso del melodrama como herramienta narrativa, género y punto de tensión entre líneas de tiempo.

Parto de la cita del texto de Bustamante y Luna Victoria para hacer el último planteamiento de esta primera parte: el guión, o la idea dramaturgica.<sup>24</sup> Sobre este punto es necesario hacer una simplificación que sirva a los límites de este trabajo. Lo primero será entonces entender el guión como el planteamiento de la idea dramática, es decir del conflicto cinematográfico. En este se desarrolla, describe y delimitan el conflicto (la trama), la historia y los personajes que intervendrán en ella (aquí también se tomarán en cuenta los elementos formales de la escritura de guión). Lo segundo tiene que ver con la relación entre guión y puesta en escena, es decir: el guión como herramienta de trabajo en el rodaje. Me parece que estos dos elementos son suficientes para el análisis de los trabajos que forman el corpus de este documento, y también que encajan bastante bien con lo que contaron los directores en las entrevistas.

Uno de los aspectos generales, y que atraviesa por igual a las tres películas, tiene que ver con la estructura dramática. *Pillallaw*, *El Ángel de los sicarios* y *Pedro, el amante de mamá* presentan una estructura basada en actos: 1) presentación del conflicto, 2) presentación de los personajes, 3) desarrollo del conflicto o lucha dramática, 4) clímax o resolución y 5) postclímax o conclusión. Los puntos uno y dos se intercalan según la película: *Pillallaw* arranca presentando el conflicto mientras que *El Ángel*[...] y *Pedro*[...] presentan primero a los personajes. Ahora bien, que en términos estructurales las obras tengan coincidencias no significa que lo hagan en los aspectos metodológicos, relacionados más con la escritura y el manejo del lenguaje escrito.

Nelson Palacios, por ejemplo, declara abiertamente que casi nunca trabaja con guión: ni lo escribe, ni lo usa como herramienta de trabajo durante el rodaje. William León, por su parte, reconoce que el guión lo usa como una herramienta de referencia, en la cual coloca simplemente el orden narrativo (la historia), pero no maneja los parámetros de la escritura de guiones y tampoco se ancla a ese documento durante el rodaje. Y por último, Fernando Cedeño marca una diferencia con respecto a los casos

---

<sup>24</sup> En general el concepto de dramaturgia presenta complejidades de acuerdo a quién teorice al respecto. Existe una corriente proveniente de Estados Unidos que ha tratado de simplificar el concepto de lo dramaturgico a la idea de un relato que se divide en actos: presentación, desarrollo, conflicto, clímax y desenlace; dicho relato posee al menos tres actantes: protagonista, antagonista y objeto de deseo. Y por último la narración siempre estará sujeta a un género dramático: epopeya, comedia, tragedia, etc. Por otro lado existe una corriente que estudia lo dramaturgico desde la desdramatización, lo cual significa, en términos generales, una liberación de la estructura narrativa, una superación del método aristotélico. Para un análisis más profundo sobre el concepto de dramaturgia y el trabajo de escritura dramática, o guión, ver: Robert McKee. *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, 2002. <https://www.overdrive.com/search?q=9EF25242-DBE1-42DB-B75A-2D990CC2E7CC>, Gerardo Fernández. *Dramaturgia: método para escribir o analizar un guión dramatizado*, 2003. <https://www.scribd.com/document/85791496/LIBRO-Gerardo>.



anteriores. Este director reconoce que la publicación de *Ecuador bajo tierra* arrojó ciertos beneficios, entre ellos un taller de dramaturgia con el docente cubano Gerardo Fernández, realizado entre 2009 y 2010. Este hecho produce un gran cambio en la forma de trabajar de Cedeño, pues sugiere que a partir de ese momento se tomó en serio la tarea de la escritura y ahora cuando habla de sus películas lo hace refiriéndose a películas grabadas y películas escritas.

La escritura y trabajo con guión, en este texto, debe verse desde la perspectiva del uso del lenguaje escrito y del manejo de los códigos representacionales de la cultura de occidente. Como plantean Bustamante y Luna Victoria: el guión de los filmes populares busca una alineación con los códigos del cine norteamericano, mexicano e hindú. En síntesis se trata de una *homologación* a la forma aristotélica, la cual ha usado el modelo norteamericano hasta convertirla en una fórmula de la representación, llegando a crear modelos de personajes, modelos de historias, modelos visuales e incluso modelos sonoros; muchos de ellos, sobre todo en el cine de industria, se han convertido en formas estereotípicas para la representación de la diversidad.<sup>25</sup>

Este sentido de homologar(se) da cuenta de las intenciones de insertarse en un modelo de producción, que se muestra como la fórmula del éxito comercial, pero sin adecuarse totalmente a las formas de trabajo de este *modo de representación institucional*. Esta no adecuación tiene características estructurales que se pueden encontrar en las propias matrices culturales de estos directores: son sujetos periféricos sin educación formal en cine, no son empresarios cinematográficos avalados por el campo. Son, en el mejor de los casos, consumidores activos de la visualidad occidental que han logrado aprehender algunos de los códigos representacionales de esta, pero los han adaptado (criollizado-tropicalizado) a sus propios intereses, entendiendo además cuáles son los límites de dicha homologación.

Los realizadores no han llegado a dominar completamente la escritura, ni la estructura de este formato. Y por esta razón se podría pensar que su trabajo no se corresponde objetivamente con la creación de modelos estereotípicos. Como han propuesto Alabarces (Alabarces y Rodríguez 2008b) y Palma (2008) los cineastas

---

<sup>25</sup> Trabajo el concepto de estereotipo desde la perspectiva de Stuart Hall (2013), el cual plantea que la estereotipación es la forma de la que se valen las clases dominantes (modernas-blancas-occidentales) para fijar, naturalizar y sojuzgar a todas las formas, o expresiones, culturales que no pertenezcan a este grupo. Hall reconoce que la estereotipación se basa en una representación hiperbolizada de las características físicas, o de unos roles asignados por la clase dominante a sus subalternos. En el caso de la representación cinematográfica hollywoodense la estereotipación puede rastrearse en los roles que se asignan, o construyen, para personajes de minorías étnicas, sexuales o personas que provengan de países del Tercer mundo.

populares ejercen una función *autorepresentacional* y en ese sentido cabe preguntarse si alguien es capaz de estereotiparse a si mismo. La otra cuestión que se debe analizar es el enfrentamiento mismo al texto escrito, ya que como ha mencionado Muñoz (2010): los sujetos populares se han relacionado con la modernidad sobre todo desde el consumo de productos visuales y sonoros, y no tanto desde el relacionamiento con el lenguaje escrito. Por tanto, lo que estaría sucediendo es que en el proceso narrativo de los trabajos de Cedeño, Palacios y León existe una tensión no resuelta entre sus contextos locales y sus intereses de ser parte de un campo artístico: el cinematográfico:

No obstante, habría aquí un conflicto entre un modo narrativo cuyas convenciones los cineastas aspiran a controlar para poder entrar competitivamente en el mercado, y las matrices culturales que los conducen a narrar de determinada manera (no causal). Por otro lado, los espectadores de origen popular que consumen estos filmes (que son la mayoría) no parece que tuvieran dificultades en seguir el relato pese a la falta de causalidad, pues compartirían con los realizadores las mismas convenciones narrativas enraizadas en la oralidad (Bustamante y Luna Victoria 2017a, 83).

Retomo la última idea para cerrar esta parte: la oralidad. Aunque de los tres filmes seleccionados solamente *Pillallaw* está basado en un relato oral concreto, me parece que sí es posible pensar que a las películas de Cedeño y Palacios también les ronda un fuerte componente de oralidad. Propongo entender por oralidad, dentro del lenguaje filmico popular, a las estrategias narrativas que usan los directores para contar sus historias. Estas estrategias tienen como objetivo mostrar (decir) de forma concreta lo que está sucediendo en la pantalla, como si se tratase de un cuento: había una vez... Estas estrategias narrativas textuales omiten cualquier opción a la subtextualidad, es decir, no proponen al espectador una opción interpretativa ya que no se trata de interpretar sino de sentir lo que está pasando en la pantalla.

Pero además el sentido de *lo oral*, en este contexto, tiene que ver con la influencia *ocularcentrista* de la narrativa occidental la cual plantea que la imagen es en autosuficiente para explicar el mundo; lo cual no termina de convencer a los realizadores del cine de guerrilla y por ello le otorgan la carga significativa a los diálogos. Esto se puede verificar analizando las escenas iniciales de los filmes:

En *Pedro, el amante de mamá*, la secuencia inicial presenta a los personajes en su cotidianidad: Julia y Guillermo en su casa, de cemento, realizando tareas domésticas para la preparación de la jornada de trabajo. Julia cumple el supuesto rol femenino de atender a su esposo, Guillermo por su parte se hace cargo de las labores de “sostén” de

hogar negociando el pago de una deuda con un acreedor que ha llegado a casa a cobrar. Paralelamente se muestra se Pedro y su esposa Evelin, las actividades son un poco parecidas a las de la primera pareja, sin embargo la diferencia es que ellos viven en una casa de caña, bastante típica del campo costeño, y Evelin despide a su esposo con un desayuno antes de partir a su jornada de trabajo.

La secuencia termina cuando Guillermo y Pedro se encuentran en el lugar de trabajo y Evelin visita a Julia, su comadre, en su casa. Lo que otorga una característica oral, antes que cinematográfica, a esta escena, o en términos concretos: lo que evade el subtexto y favorece lo narrativo es la forma en que se juntan las escenas que corren paralelamente, en el montaje, y el centro de atención que construye el realizador en la puesta en escena: Julia y Pedro. Es como si el relato estuviese estructurado de tal forma que motive la sospecha, por parte del espectador, hacia esos dos personajes. Palacios expone abiertamente el conflicto, lo elucida desde el inicio mismo del film y durante el desarrollo aplicará la misma estrategia.

En el caso de *El ángel de los sicarios* la estructura que se maneja es más simple y concreta. Esto porque la secuencia de inicio es al mismo tiempo la presentación de los créditos de cabecera de la película, tal como lo hacen los filmes norteamericanos del género de acción. La estructura visual, como ya se mencionó, es simple: arranca en con un plano general, casi panorámico, y por montaje se crea una progresión hasta llegar a un plano medio, frontal, del personaje. *A priori*, el relato visual si contiene una carga subtextual que podría considerarse alta, ya que se genera inquietud por descubrir de quién se trata, a dónde va, qué busca, etc. Sin embargo esa posibilidad se reduce al mínimo con la banda de sonido. Como he mencionado más arriba, *El ángel de los sicarios* cuenta con música creada específicamente para el film (*filmscoring*). La pieza musical del inicio, a ritmo de rock and roll, nos cuenta lo que necesitamos saber de este personaje: es un vengador, llega a hacer justicia, nadie se salvará de su mano castigadora; son algunas de las referencias que contiene la canción inicial. En ambos casos existe, entonces, una transparencia que permite acceder por completo al mundo de los personajes, a la historia y al conflicto.

Por último, en *Pillallaw* la estructura es completamente consecuente con el relato oral, pues vemos y escuchamos una tormenta, acompañamos la desesperación de una mujer que parece estar rezando un encantamiento para alejar malos espíritus y paralelamente vemos el despertar del monstruo que encarna la leyenda y ataca a su primera víctima. El orden del relato es afín a como se lo contaría una persona a otra,

casi como un cuento. Sin embargo, un acierto de León es que dejó que la cosa se cuente visualmente, ya que usualmente en estos casos se suelen colocar refuerzos de *voz en off* que narran lo que sucede a nivel visual. A su manera, León (re)construye un mundo mítico que habrá que irlo entendiendo conforme avanza la película, pues es un constante tránsito entre los modelos narrativos del cine norteamericano y las referencias culturales de una comunidad kichwa hablante.

### **1. Bajos presupuestos: producción cooperativa**

En el punto anterior me he concentrado en definir, de forma general, los principales elementos que comportan la realización de una película: guión, puesta en escena, fotografía, sonido y montaje. Estos elementos son transversales a las tres etapas por las que atraviesa la realización de una película: preproducción, producción, o rodaje, y postproducción. Lo que haré en este punto será concentrar la atención en el rodaje, en la acción misma de producir una película desde la aplicación de recursos concretos del lenguaje cinematográfico. Pero en ciertos momentos los pondré en diálogo con la preproducción y la postproducción, con la finalidad de poder esbozar de manera más concreta la metodología de trabajo de Fernando, William y Nelson.

Uno de los primeros elementos que posibilitan la realización efectiva de una película es el tema presupuestario. En el circuito “profesional” del cine la labor de monetizar un proyecto fílmico cae en la figura del productor ejecutivo (Squire y Prieto 2006). Quien asume la función de la producción ejecutiva puede invertir su propio dinero en el film, o el dinero de su empresa productora para ser más concreto; o tiene la responsabilidad de buscar el financiamiento necesario para poder hacerlo. En el caso del cine guerrilla la función de producción la ejerce el mismo director, el cual también será actor y probablemente camarógrafo y hasta editor de su trabajo.

Una de las características más importantes del cine guerrilla es que el rodaje de una película no depende completamente del levantamiento de fondos. Esto no necesariamente significa que las películas de Fernando, Nelson y William hayan sido producidas sin dinero (que suele ser un estereotipo para identificar al cine guerrilla). Al contrario, son trabajos que han manifestado manejar presupuestos, pero con características diferentes a los de la industria cinematográfica. Se trata de una serie de estrategias que no son necesariamente económicas, y que más bien tienen relación con

formas organizativas del tipo cooperativas.<sup>26</sup> La otra opción de financiación con la que se podría contar es el apoyo del Estado, por medio del Instituto de Cine y Creación Audiovisual (antes Consejo Nacional de Cine), sin embargo para este tipo de cinematografía las posibilidades de acceder a estos fondos son casi nulas pues no existe una categoría específica para ello.<sup>27</sup> Existe una categoría denominada *producción comunitaria*, la cual está pensada para apoyar las producciones de grupos provenientes de ciertos sectores culturales: indígenas, afros, etc. Como ya he mencionado ni Fernando, Nelson o William se sienten representantes de una comunidad, se asumen y sienten cineastas y por ello sienten que deberían tener un espacio más concreto dentro de dicha convocatoria que permita su participación. Sin embargo, de los tres realizadores solamente William León accedió a estos fondos con sus proyectos *Llakilla Kushicuy* y *Pillallaw*. Fernando y Nelson reconocen haber participado en años distintos pero sus proyectos fueron rechazados por no cumplir con requerimientos técnicos, específicamente: no manejar una adecuada estructura de guión.

Yo llegué a ser finalista en el CNCine, pero no era lo mío hacer eso. Yo entiendo que se necesita también de otras personas de diferentes áreas que puedan hacerlo. Para hacer un proyecto tienes que presentarlo en los estándares, o en los términos que te piden hacer un proyecto. ¡Creo!, y estoy seguro que tenemos la capacidad de poder hacer un largometraje. Pero para presentar un proyecto como tal, para largometraje, a veces tu técnica tiene que estar pulcra. Así como en la academia se debe manejar. Y presentarlo al Consejo Nacional de Cine. Cosa que hasta ahora yo no lo he podido lograr. ¡He ganado dos proyectos!, pero a nivel de cine comunitario... y de ahí nada más. Pero mi intención no es culparles a los demás. Es entender que debo crecer y debo también seguir... uniendo el equipo. Personas que te puedan apoyar en estas áreas. Y eso lo entiendo. Pero vendrá en el camino, creo que todavía estamos en proceso de crecer<sup>28</sup> (León 2018, entrevista personal).

---

<sup>26</sup> El cooperativismo en este caso tiene unas características bastante particulares según el caso. Sin embargo el sentido de nombrarlo de esta manera tiene que ver con un espíritu de colaboración de parte de las personas que van a intervenir en la producción del film. Esta colaboración no es solamente económica, también puede ser una colaboración material como prestar algún equipo de grabación (cámaras sobre todo), vehículos para transportar a los miembros del equipo humano, comida, hospedaje, préstamo de locaciones o sitios para grabar, etc.

<sup>27</sup> Hace ya algunos años en las convocatorias de fomento a la producción cinematográfica que organiza anualmente el ICCA, o Instituto de Cine y Creación y Audiovisual; se contempla la categoría de producción comunitaria, en la cual se apoyan con un monto máximo de quince mil dólares a proyectos audiovisuales de bajos presupuestos. Este fondo debe cubrir los gastos de preproducción, producción, postproducción y hasta comercialización; sin derecho a presentar el proyecto en una siguiente convocatoria. Sin embargo, y a pesar de que se ha sostenido esta categoría en la convocatoria, cada año se han introducido modificaciones en los criterios de definición de “cine comunitario” e incluso en los criterios de selección y asignación de presupuestos.

<sup>28</sup> Vale la pena mencionar que William no dedica todo su tiempo a la realización de películas. Su productora se concentra sobre todo en la producción de videos musicales e institucionales, los cuales son contratados por clientes que pagan por su trabajo. La producción cinematográfica, para William, tiene otro sentido enunciativo, como lo resume él: “hago películas para mi gente, para mostrar a mi gente” (León 2018, entrevista personal).

La única vía con la que cuentan constantemente estos directores es la autofinanciación. Lo que significa que sus películas se producen por el aporte de las personas que intervienen en la producción. Desde esta perspectiva son Fernando y Nelson quienes manejan modelos de financiamiento bastante interesantes: Nelson tiene establecida una cuota referencial, de ciento veinte dólares, que deben pagar las personas interesadas en actuar en sus películas. Fernando, por su parte, pone algo de dinero de su bolsillo, acepta colaboraciones económicas o materiales de parte de sus colaboradores, y en algún momento también tarificó la actuación en sus películas.

¡Es muy fácil!, me llaman. Es que yo pongo siempre un anuncio en las películas: “¿te gustaría actuar?”, y pongo mi teléfono. Y como la mayoría de la gente ya son fanáticos, sin que yo les diga: “ponga eso”, ya miran el anuncio en otras películas y me llaman, que quieren actuar. Y yo les digo: “bueno, pero económicamente usted tiene que dar... actualmente ciento veinte dólares, para colaborar en algo... lo que es para el rodaje”. Y yo le explico cómo rodamos: “a veces vamos a una finca. Y a quedarse a dormir ahí dos, tres días. Su papel va a ser esto, su papel va a ser lo otro... hay que cocinar todo en conjunto porque no hay... todos somos un solo grupo... la idea es traer las escenas para la película”. Y así sucesivamente hasta ahora (Palacios 2018, entrevista personal).

Pero cuando se hizo la venta de DVD nos dimos cuenta que ¡WOW!, eso reventó. Y entonces dijimos: “a ver señores, usted tuvo tantas escenas, y le vamos a poner a quince dólares cada escena. y eso suma tanto”. Cuando nos dimos cuenta la película había costado noventa y dos mil dólares. Sumando todo el esfuerzo de cada uno, ¿no? Entonces no es tan bajo el presupuesto que digamos. En efectivo, efectivo, quizás se fueron cuatro mil míos, dos mil de no sé quién, mil quinientos de otro, mil de otro; y por ahí... entonces se llegó a siete mil, ocho mil. Así en dinero real. Pero el esfuerzo de todos, el trabajo de todos, me acuerdo que parece que había noventa y dos mil dólares... por ahí unos centavos más (Cedeño 2018, entrevista personal).

Los casos de estos tres directores, a pesar de sus diferencias, coinciden en un elemento interesante que tiene que ver con el valor que se otorga al trabajo de las personas. Este valor devenido cifra económica transita una ruta diferente a la que estamos acostumbrados quienes trabajamos en cine. Para William, Fernando y Nelson el trabajo de la gente representa el dinero que se necesita para producir una película, simplemente para pagar su realización, y nada tiene que ver con el acto de comprar el tiempo de quienes trabajan en sus películas: el trabajo remunerado. Este es un tema que merece prestarle atención porque propone una serie de tensiones con relación al sistema laboral del mundo capitalista, en el que la fuerza de trabajo está valorada. Nelson y Fernando tienen una comprensión diferente de ese sistema, para ellos se trata “del trabajo de todos”. Y ese trabajo de todos se sintetiza en una realidad muy concreta: todo

es para hacer la película, no para vivir de ella. Ni Fernando, ni Nelson viven de la producción de películas, y tampoco lo hacen sus colaboradores. Para ellos se trata de un ejercicio lúdico que busca contar sus historias, o lo que ellos mencionaron más de una vez durante la conversación: el amor al arte. Desde mi parecer este punto es neural dentro de la tensión entre lo profesional y lo amateur, y también entre una economía formal y una informal (Alba Vega et al. 2015). Un profesional del cine jamás podría considerar válidos estos conceptos, sin embargo ese mismo profesional, en el Ecuador, arrancó su carrera viviendo experiencias similares a las de estos directores.

Lo que sucede, en términos concretos, es que el dinero tiene otro sentido en esta forma de producción. Y los tres directores están plenamente conscientes de que no están siquiera cerca de emular los presupuestos de la industria, sobre todo la estadounidense. Pero tampoco anhelan a eso. Para Fernando, ni teniendo altos presupuestos cambiaría su forma de trabajar. Para William el cine es un estilo de vida que demanda muchos gastos, los cuales no van acorde a los ingresos de la mayoría de los trabajadores de este sector en el país. Da la impresión de que estos realizadores, sin saberlo, se resisten a la idea del productor, lo que significaría, además, que se resisten la posibilidad de que una persona externa influya en su forma de trabajo. Y también, la producción de películas bajo este formato está mucho más cerca de esquemas informales que desde la perspectiva de Carlos Alba, Gordon Mathews y Gustavo Lins Ribeiro son la cara opuesta de los modelos económicos que actualmente rigen el mundo, aunque se trata de una tensión irresuelta, y que más bien se va complejizando, desde la década del setenta del siglo pasado.

Se podría decir que lo legal no es nada más lo que los agentes de la globalización desde arriba designan como tal, y lo que estos mismos agentes hacen respetar, más o menos. La globalización desde abajo puede prosperar donde el Estado tiene menos capacidad o voluntad de regular [...] (Alba Vega et al. 2015, 40).

## **2. Tecnología y lenguaje cinematográfico**

Ya en el proceso mismo de realizar la película es en donde mayores diferencias se encuentra entre los tres directores. Como ya he mencionado antes, el equipo principal en el que concentran su atención William, Nelson y Fernando es la cámara. Como ya vimos en el capítulo anterior, las videograbadoras son elementos que se volvieron de “fácil” acceso desde hace varios años en los centros y en las periferias de los países latinoamericanos, y el Ecuador no es la excepción. Con el vertiginoso desarrollo del

internet en los últimos diez años la información también se ha vuelto de fácil acceso, y por ello pude comprobar que todos ellos están muy al tanto de los formatos actuales y de las cámaras con las que podrían contar para la realización de sus trabajos.

Probablemente William sea el director más versátil en este campo. Dado que su actividad comercial está relacionada con la producción de videos musicales e institucionales, su conocimiento del equipo, y el uso del mismo, es poco más amplio con respecto a Fernando y a Nelson. Para William, la decisión de grabar con uno u otro equipo de cámara dependerá del presupuesto con el que se cuente para la producción. Pero al mismo tiempo, está muy consciente de que la tecnología no hace, ni crea, la película. Él sabe que la cámara es solamente un medio para, no un fin en si mismo, y por ello no se complica mucho sobre este tema; cede, incluso, esa responsabilidad a sus colaboradores. El único referente que usa es el presupuestario:

Hay ciertos principios que nos han enseñado dentro de la creación de una empresa que los utilizo. Por ejemplo: tú, para llegar a ser un gerente de una empresa, tú tienes que conocer todo el proceso, todo el procedimiento. Aunque no lo hagas todo. En lo personal yo he tenido que conocer todo el proceso: producción, postproducción, fotografía y todo eso. Actualmente yo sé... y sobre todo aquí en este mundo, la tecnología es tan cambiante, tan cambiante, que yo me quedé en la Canon 7D, por ejemplo. Y mis compañeros ya están... ya están utilizando una... por ejemplo la cámara... la Sony 6500, están ya utilizando la Blackmagic. Entonces son cosas que de pronto dices: “yo ya me quedo en eso”. Porque sé que él se profesionaliza y que es cuestión de hacer el trabajo. A pesar de que a veces contratamos... los que son “free lance”... un director que tenga más experiencia para que le apoye en el caso que se requiera, ¿me entiendes? Entonces manejamos de esa manera... ¿Qué tipo de equipos y qué tipo de personas hacemos que se involucren en proyectos? Dependiendo mucho del presupuesto. Lo profesional y lo no profesional lo hablo desde términos de la academia. Te voy a comentar: porque antes de eso yo simplemente, como te dije, cogía la cámara y no sabía qué era sonido... no sabía qué era hacer sonido, la iluminación... Con tal de poner una cámara y contar la historia, era para mi eso. De hecho yo he comprobado por mi propia experiencia que a las personas, a la mayoría de personas, no les importa lo técnico sino el contenido, como tal (León 2018, entrevista personal).

En el caso de Fernando la cosa se va por otro lado, y tiene que ver con su forma de trabajo y el carácter de sus películas. Fernando tiene claros dos aspectos a la hora de escoger el equipo con el que grabará una película: el formato de registro y el tamaño del equipo.<sup>29</sup> Fernando tiene claro que un equipo de grabación puede ser bastante llamativo

---

<sup>29</sup> Una de las tendencias actuales para publicitar equipo audiovisual tiene que ver con el tamaño de la pantalla y su resolución. Fernando, William y Nelson iniciaron sus carreras con un formato más bien doméstico: el Hi8, el cual trabaja con una cinta electromagnética en la cual se registraba imagen análoga, la cual digitalizada alcanzaría un tamaño de pantalla de 720 por 480 píxeles. La siguiente etapa en torno al tema de formatos y tamaños fue el MiniDV, que solamente variaba en torno al tipo de registro: digital en lugar de análogo, pero mantenía el mismo tamaño. Luego vino el HDV, que fue bastante pasajero y



en la calle, y que eso puede ahuyentar a las personas. Por esta razón prefiere equipos de cámara pequeños, que pasen desapercibidos y que se puedan ocultar fácilmente. En el caso de *El Ángel de los sicarios* este criterio fue muy importante ya que la película tiene bastantes escenas en exteriores, en la calle, y no quería llamar la atención pues por cuestiones de presupuesto no se podía pagar a las autoridades por cerrar una calle para grabar, ni tampoco contaba con gran cantidad de extras para desarrollar las escenas. Sin embargo, lo que no es negociable para Fernando es la resolución de la imagen. Del Hi8, al Full HD y ahora a la Ultra Alta Definición. Pasa por un tema de que guste al público y que sintonice con los formatos que usa la industria del cine norteamericano para promocionar sus filmes.

Las pelis pasadas he tenido equipo, ¿no?. Cuando no hay... por ejemplo Estefano sí dijo: “yo tengo mi cámara. Tengo una Alpha y voy a trabajar con esa, ¿si te gusta?”. “Sí me gusta. Hágale”. Pero si Estefano no tuviera esa cámara tendría que comprarla. ¡Yo no creo en el alquiler! Yo no creo en el alquiler, terminas pagando más de lo que es, ¿no? Bueno, unas cosas se cerraron, otras no. Pero trabajas con dos, tres cámaras, ¿no?... y trabajas con cámaras HD. HD... pero lo más pequeñas posible. Eso es elemental. Yo no soy el cineasta que quiere llevar el “camarón” grandote para impresionar a la gente que me está viendo. ¡No!, trato de llevar lo más pequeño posible, pero que tenga esa calidad. Tratar de no llamar la atención, ¿no? Porque la gente empieza a mirarte, y entonces la embarras. Entonces, en *El Ángel de los sicarios* hay una escena, que es una bahía, donde hay muchísima gente, ¿no? Entonces habían tres cámaras que estaban trabajando... y les digo a los chicos: “no se pongan chalecos, no. Anden normales, común y corriente. Escondan su cámara detrás de alguna chaqueta, de algún abrigo, alguna cosa así”. Que no llamen la atención (Cedeño 2018, entrevista personal).

Nelson Palacios, por su parte, trabaja con los materiales más simples. A él no ha llegado a afectar el relato del desarrollo tecnológico, ni le atrae la cantidad de opciones que el mercado podría ofrecerle para el registro visual de sus películas. Durante su carrera, Nelson apenas ha cambiado una vez de soporte para el registro: del Hi8 al MiniDV. Para este director, aunque también para León y Cedeño, lo importante es lo que sucede frente a la cámara: la actuación. Lo demás es “secundario”, según sus propias palabras. Ahora bien, se podría pensar que esta “limitación” tecnológica en el

---

trajo consigo la idea de la alta definición, con una pantalla de 1280 por 720 píxeles. Luego fue el Full HD, que llegó a los 1920 por 1080 píxeles, junto a formatos de video totalmente digitales. Y actualmente nos encontramos en el escenario de la Ultra Alta Definición, con tamaños de pantalla conocidos como 2K, 4K, 5K, 8K, etc. Para una visión más amplia sobre el tema de formatos y resoluciones ver: Jorge Carrasco González. 2010. *Cine y televisión digital: manual técnico*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

caso de Palacios obedece únicamente a una limitación económica,<sup>30</sup> sin embargo esto no es necesariamente cierto. Lo de Nelson es también una decisión de corte técnico y estético, pues para él mucho de la tecnología audiovisual responde a cuestiones espectaculares en las que se desdibuja el acto cinematográfico, que para él es simple y sencillamente la actuación:

Soy amante del cassette, le cuento, porque... por la resolución estas cámaras se gradúan a ellas automáticamente. Los colores no hay que estarles maniobrando, ellas se gradúan automáticamente. Automáticamente. Los colores. Y eso es importante, a veces en las otras cámaras, actuales, hay que estar poniendo: el color esto, el color lo otro, siempre. En cambio ellas permanecen. Se prende un botoncito que ya, están grabando ellas... No me llama la atención eso, porque trabajo con el día. Y la cámara que tengo... como usted ha visto las películas, ya va a ver la película ahí, son trabajadas con esa cámara... y no me pide favor alguno. Ahora, claro está que las películas de cine, propiamente de cine, tienen un color bajito, ¿no? Entonces yo no soy amante de eso. Este es mi cine (Palacios 2018, entrevista personal).

La conclusión de Nelson en la cita anterior puede ser extensible al trabajo de William y Fernando. Esto porque se puede constatar un sentido de apropiación concreto en torno al cómo y por qué de sus opciones para grabar sus películas. En ningún momento cabe la opción de simplificar las razones de su elección a un tema de desconocimiento. Ahora bien, desde un sentido técnico no serían pocas las críticas que se podría hacer a sus elecciones, sin embargo esta es una de las características del cine popular: el sentido de la criollización del recurso tecnológico (Larkin 2008, Elena 2009), la cual hace referencia al acto de adaptar las herramientas al entorno local, hacerlas funcionar según las formas propias de trabajo, en este caso la producción de películas. Evidentemente los tres directores han hecho suyas estas herramientas de grabación, y sobre todo las hacen trabajar según sus criterios, no les condicionan las características técnicas con las que fueron creadas en las empresas productoras. Pero además se puede pensar en un hecho complementario, y es que esta elección también ha conformado los rasgos estéticos de *Pillallaw*, *El Ángel de los sicarios* y *Pedro, el amante de mamá*,<sup>31</sup> sobre todo.

En lo que concierne a la grabación de una película Nelson, William y Fernando manejan sus propios criterios alrededor del uso de los elementos del lenguaje cinematográfico. Como ya he mencionado, el elemento visual es el factor principal en

<sup>30</sup> Como ya se ha dicho, las películas de Nelson son las de menor presupuesto, con un máximo de quinientos dólares, mientras Fernando y William mencionaron que *El Ángel de los sicarios* y *Pillallaw* tuvieron presupuestos de entre ocho mil y quince mil dólares, aproximadamente.

<sup>31</sup> Me ocuparé de profundizar en este tema en el siguiente capítulo.

los tres filmes que analicé. Para limitar el tema me parece que el montaje, la fotografía y el sonido serán los únicos elementos con los que trabajaré en ese capítulo. De los tres mencionados el sonido va a ser el elemento más limitado. La explicación que he podido encontrar para esto tiene que ver con dos posibilidades: 1) la forma misma de trabajo de los directores, ya que muchas veces estos han tenido que realizar más de una actividad dentro del rodaje (producir, dirigir, fotografiar y actuar), y como pude constatar ellos han tratado de aprender los oficios de esas áreas. Desde esta perspectiva el abandono del sonido es una renuncia necesaria ya que difícilmente podrían hacerlo también. 2) la segunda explicación tiene que ver con la realidad misma del oficio en Ecuador. Aunque no exista un registro estadístico concreto me atrevo a decir que la formación de sonidistas en el país es muy baja, y además hay que considerar el hecho que poco se conoce sobre el oficio del sonidista en el cine y sobre todo la industria ha posicionado fuertemente la idea de que los aspectos visuales son los más importantes y delicados en una película.

Cuando me refiero a sonido, en este caso, debe entenderse la aplicación de criterios y técnicas para el registro y grabación de los diálogos, sonidos incidentales y ambientes que permitan la construcción de continuidad e inteligibilidad de los diálogos.<sup>32</sup> En el caso de los tres filmes, y a modo general, el sonido directo adolece de uno o de todos los elementos mencionados. Quizá *Pedro, el amante de mamá* es el film con la mayor cantidad de falencias en este sentido ya que se siente con total claridad que el único micrófono que estuvo presente durante la grabación fue el que está instalado en la propia cámara, de tal manera que dependemos de la distancia de esta con respecto a los personajes para poder informarnos de lo que dicen, y de sus actividades. Esto provoca que se pierdan muchos diálogos y que a ratos sea difícil saber lo que está pasando con los personajes durante algunos pasajes de la película. Nelson apela a la colocación de música para guiar el contacto emocional con la película (que se podría perder por la ininteligibilidad de los diálogos). Por lo general se trata de pistas musicales con géneros populares como las canciones rancheras mexicanas o ritmos pop versionados con instrumentos andinos. Lo de Nelson es una constante apelación al sentimentalismo.

---

<sup>32</sup> Esto se conoce como registro de sonido directo o sonido de producción. Para una visión más completa sobre el oficio, técnica y forma de trabajo con respecto al sonido durante el rodaje ver: Samuel Larson Guerra. 2010. *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. 1. ed. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Univ. de Estudios Cinematográficos.

El caso de *El Ángel de los sicarios* y *Pillallaw* muestra ciertas mejoras en relación al film de Palacios. Sin embargo, y a pesar de que los diálogos tienen un registro aceptable y hay cierta continuidad sonora en los planos, hay problemas de limpieza y sincronía. Se nota que León y Cedeño hicieron un esfuerzo mayor por el tema sonoro en sus películas, y la solución que encontraron para ello fue: el uso de micrófonos corbateros, en el caso de *El Ángel de los sicarios*; y el doblaje de diálogos, en el de *Pillallaw*. Aunque el resultado final es definitivamente mejor en términos de la comprensión de las películas, aún se mantiene insuficiente en cuanto al manejo del lenguaje y sobre todo al trabajo “profesional”.

Esto porque en el caso de los corbateros hay muchas escenas en las que se escuchan ruidos de roces de ropa e interferencias de señal, propios de ese tipo de micrófonos. Y en el caso del doblaje porque muchos diálogos están fuera de sincronía con relación al movimiento de los labios que vemos en imagen. A priori, estos “errores” en nada afectarían al espectador promedio, mismo que no se enterará jamás de estos detalles; pero a nivel profesional son más que evidentes, y es por razones de este tipo, entre otras más, que se critica a estas películas. En cuanto a la ambientación, o diseño sonoro, y la música; los dos filmes tienen valores altos, muy referenciados con filmes del mismo género en el cine norteamericano de acción, y el asiático. Personalmente me parece que el uso que hacen William y Fernando de ambientes, efectos y música es uno de los elementos que posibilita una amplia comunión con el público, ya que este público logra ver trabajos que les resultan cercanos (culturalmente) con los estándares de lo que está acostumbrado a ver en la televisión comercial: películas y series extranjeras. Es una sensación agradable de extrañamiento presenciar el uso de códigos externos (el sonido cinematográfico) en una narración local, el uso de una forma narrativa estereotípica para plantear una representación que no lo es.

La fotografía, en cambio, es el lado opuesto. Los tres directores manejan criterios y aprendizajes bastante concretos alrededor de este punto, y también se siente un desarrollo estético contundente. Para una comprensión más clara y concreta en torno a la fotografía me concentraré en el reconocimiento y análisis de encuadre, luz y movimiento. Por encuadre se entiende al acto de seleccionar y distribuir (en el centro o en los costados del plano) los elementos que formarán parte del cuadro fotográfico. Los elementos que se consideran dentro del encuadre son: 1) valores de plano, los cuales se establecen en función de la figura humana y la cantidad de espacio que ocupa dentro del plano (plano panorámico, plano general, plano tres cuartos, plano medio, primer plano,

primerísimo primer plano y plano de detalle); y 2) punto de vista, o angulación, y que se establece en función del eje vertical (cenital, picado, normal, contrapicado y contracenital) y del eje horizontal (frontal, lateral y posterior).

Para el análisis de la luz tomaré en cuenta tres criterios: 1) luz ambiental o preexistente, que se refiere a las formas posibles con las que se puede iluminar un plano y una escena. El trabajo con luz ambiente, o preexistente, quiere decir a que se usa la iluminación “natural” de un lugar, sin colocar ninguna antorcha lumínica. En general este es el tipo de iluminación más utilizado en las películas del cine de guerrilla debido al bajo presupuesto que se maneja y que impide al alquiler de luces, pero también porque la mayor parte de estas películas se graban en exteriores y se usa el sol como fuente de iluminación. 2) Refuerzo y creación de luz. Esta es una forma más profesional y técnica de construir la luz en una escena y sus respectivos planos. Aquí se trabaja con antorchas de luz que requieren el control distintos elementos como la intensidad, la cobertura, el contraste, la dirección, el color, etc. 3) La dureza o suavidad de la luz. Este criterio es netamente estético y se refiere al trabajo sobre el contraste de la imagen (la relación entre la luz y la sombra), la textura y la definición de las imágenes (que tiene una función cosmética, sobre todo en los rostros de actores y actrices). Es bastante probable que de los tres conceptos lumínicos que he mencionado el trabajo con luz ambiental sea el más familiar para Nelson, William y Fernando, sin embargo no me opondría a la idea de que usen los otros de forma intuitiva.

Por último, en lo que atañe al movimiento, este tiene tres características: 1) fijo, que significa que la cámara permanece en un mismo lugar, por lo general anclada a un trípode, y solamente realiza movimientos de tipo orbital en el eje horizontal (paneo) y el vertical (tilt). Cuando el plano es fijo lo que prevalece es el movimiento interno de los personajes al interior del plano. 2) Desplazamiento, quiere decir que la cámara se mueve por el espacio ya sea de forma lateral, frontal o vertical (por lo general se conoce a esto como *dolly*, sin embargo hay otras herramientas que permiten desplazar la cámara). 3) Óptico, que usualmente se lo denomina *zoom*, y es un movimiento que se realiza a través del lente, el cual tiene el nombre de lente *zoom*. Este tipo de movimiento ya no es muy usual en la cinematografía contemporánea, sin embargo fue muy común en el cine de género policial, o negro, entre las décadas del setenta y ochenta del siglo pasado, y está presente en el trabajo de Nelson, sobre todo.

Evidentemente Nelson, William y Fernando no usan los conceptos mencionados de la forma descrita, pero son conscientes de ellos por las referencias que han visto en

películas o series extranjeras. Por tanto se puede concluir que los emulan de una forma liberada de conceptos, pero intuyen sus funciones narrativas, técnicas y estéticas. Las secuencias que he venido analizando durante la investigación dan cuenta de ello. Ahora bien, a pesar de que la luz, el encuadre y el movimiento siempre van a estar presentes en la fotografía cinematográfica no significa que todos ellos hayan sido usados conscientemente en la ejecución de sus películas. Resalta sobre todo el trabajo con el encuadre, el cual se usa para generar progresiones (de planos abiertos a cerrados, de picados a contrapicados y de planos laterales a frontales). La composición es fuertemente elaborada hacia el centro del cuadro, aunque en ocasiones se compone en tercios, es decir: colocando los puntos de interés en los lados del cuadro. La iluminación por lo general es ambiental ya que la mayor parte de las veces las películas ocurren en exteriores y se usa al sol como fuente de luz. Este tema fue descrito de forma contundente durante las entrevistas, y sirvió para ejemplificar los aprendizajes de estos directores durante su carrera:

O sea, al principio... qué sé yo... nuestros equipos fueron creciendo. La primera película andábamos dos personas, haciendo de todo, ¿no? Y como no sabíamos ni siquiera podíamos dar instrucciones, porque no sabíamos. Era como que nos inventábamos en el momento. En el siguiente proceso... siempre hemos dicho: “aprendimos de nuestros errores”, ¿no? Nuestro aprendizaje fue de nuestros errores, no de nuestros aciertos. Entonces decíamos: “oye, nos falta tal cosa”. Vimos una toma terrible, con una contraluz: “¿por qué no lo viramos, si el sol estaba del otro lado?”. O sea, cosas así, ¿si me explico? Aprendimos a trabajar hasta con el sol, ¿no? Aprendimos que debajo de los árboles es mejor grabar, que donde no hay. Porque esa nota... del “mapache” este se nos ve terrible, con el sol así, en cenit. Y dijimos: “no, no, no. No se puede grabar así... máximo once de la mañana. Hay que parar hasta las tres de la tarde”, qué sé yo. Y después dijimos: “¡oye, no!, pero si nos inventamos una lona... para que no le dé el sol...”. Entonces esas cosas se fueron creando en el camino. Y otro dijo: “oye, pero si le metemos una luz... ¿y si le ponemos la lona y la luz?”. Entonces, ahí empezamos a irnos... como se dice: ¡fuimos aprendiendo en el camino!, ¿no? Cuando ya llegó Camilo, en el proceso de *El Ángel de los sicarios*, dice: “a ver señores, esto se hace así. Y otras cosas las han hecho ustedes sin saber, pero ya las hicieron”. Entonces, esa es la suma de todas las cosas (Cedeño 2018, entrevista personal).

La narración de Fernando da cuenta de ese sentido de *homologación* que he propuesto al inicio del capítulo. Se trata de un proceso de aprendizaje intuitivo, que está basado, sobre todo, en un acto de autoevaluación y sobre todo en el acto de hacer, pues a pesar de que existe una tradición de producción de cine construida desde 1895 es como que estos directores van “inventando” sus técnicas, se trata de un alto nivel de apropiación y de (re)apropiación pues como cada película es parte de un proceso, significa que cada trabajo formula un aprendizaje que se aplicará en la siguiente. Esto

quiere decir que ni a Fernando, ni a William, ni a Nelson les han condicionado las críticas exteriores que han recibido por su trabajo. Son ellos sus primeros críticos y están conscientes de lo que deberán aprender para mejorar sus películas. De hecho es el camino que han seguido William y Fernando, pues durante estos años han buscado relacionarse con gente profesional para que les muestre cómo escribir, cómo y para qué encuadrar, y cómo trabajar con la luz. El resultado de estas relaciones con profesionales se aprecia en *Pillallaw* y *El Ángel de los sicarios*, sobre todo, ya que la iluminación muestra características estéticas y la búsqueda de una definición visual que otorgue personalidad a los filmes. Dado que son trabajos que timbran en los géneros de terror, comedia y la acción, se siente la consecuencia con dichos géneros en términos de: contraste, porque la luz muestra zonas de luz y penumbra, principaliza a los personajes con respecto al espacio, suaviza los rostros de estos con la suavidad de la luz y también es continua entre plano y plano, etc.

Por último, el movimiento en las películas de William, Fernando y Nelson tiene características individuales. En el caso de *Pillallaw*, William hace uso de todas las herramientas posibles para desplazar la cámara: *dollies*, plumas, etc. Lo de *Pillallaw* se basa en guardar mucha coherencia con filmes del género de aventura, terror y hasta comedia. El movimiento cumple una función descriptiva de tipo monumental, pues nos presenta grandes desplazamientos de cámara que muestran la relación de los personajes con grandes entornos. En el caso de Fernando, el movimiento combina desplazamientos de cámara con planos fijos de mucho movimiento interno. En el caso de los desplazamientos de cámara, estos no se ejecutan con herramientas de sujeción que brinden estabilidad, sino con la cámara en la mano. El aporte de la cámara en la mano tiene que ver con la generación de una sensación de tensión en lo que se está narrando. Por lo general se aplica este recurso en las escenas de persecución y de balaceras de *El Ángel de los sicarios*. Los planos fijos, por su parte, se usan en las escenas de transición o de relajamiento de la acción dramática, por lo general son escenas de diálogos entre los personajes.

Por último, en el film de Nelson, *Pedro, el amante de mamá*; la tendencia es el plano fijo y en las escenas de transición: el *zoom*. Nelson maneja una gramática visual simple y de tiempos prolongados, que se basa en la combinación de un plano general, de establecimiento, y planos medios (plano y contraplano) que usa para las escenas de diálogos. El movimiento de *zoom*, en esta película, tiene una característica particular ya que no se usa como en los filmes policiacos, o de cine negro, para concentrar la

atención sobre un personaje determinado, o para sugerir que se está espiando a alguien. Nelson coloca los planos con zoom al final de cada secuencia, y se trata de un plano panorámico de un bosque, o un río, que se cierra hacia el cielo, o hacia lugares altos. No quisiera caer en una sobre interpretación al respecto, pero luego de conversar con este director, me parece que este plano tiene una función poética muy relacionada con el sentimiento y afinidad que este director siente por el campo. Si esto fuese así, me atrevería a decir la función del zoom dentro de la película es el relajamiento, concretamente una forma de exorcizar el conflicto humano supeditándolo al espacio natural, neutro y sin conflictividad.

La última categoría del lenguaje cinematográfico que analizaré en este capítulo será el montaje. El montaje es un proceso que se aplica a la película en la etapa de postproducción, sin embargo depende completamente de las decisiones que se tomen en las etapas de preproducción y rodaje. Por montaje propongo entender, de manera concreta, el momento en el que se juntan todos los planos grabados con el objetivo de construir la narración de la película, su ritmo y la creación espacio – temporal del relato filmico (Murch 2001). Esta categoría es también bastante particular en el trabajo de Fernando, Nelson y William. Para Fernando el trabajo de edición de sus películas es un rol que le atañe, sobre todo, al editor; que para el caso de *El Ángel de los sicarios* fue Iván Maestre, que trabajó como asistente de dirección durante el rodaje, pero complementado por el trabajo del fotógrafo de la película: Camilo Andrade. Fernando dice que no es de los directores que “mete mano” durante el montaje, pues durante el rodaje él, Iván y Camilo produjeron todos los planos para armarla; además conocía el material grabado y el orden en el que los planos debían ser enlazados. Fernando dice también que su método de trabajo para editar tiene dos momentos: el primero es el armado, o primer corte, que se hace apenas ha terminado el rodaje; y el segundo momento es la consecución de un corte final luego de “dejar descansar el material” un par de meses.

Yo no sé editar. Esa si yo no la jalo. Yo jalo con la escritura, producción de la que venga... y cuando digo producción puedo trabajar haciendo transporte, puedo trabajar en la alimentación, puedo trabajar en vestuario, puedo trabajar en la que sea. Pero edición no sé hacer. Yo no me jalo con las compus, en ese sentido. Hasta la escritura, pues, con ella ando de amigo. Pero yo no entiendo cómo los editores pasan tanto tiempo haciendo tan poco. O sea: dedican un día para hacer un minutito, ¿no? Y... a mí me molesta el encierro. Ese es el problema. Pero ellos también aman eso, los editores, ¿no? Yo he visto a Iván Maestre cuando editó *El Ángel de los sicarios*. Iván Maestre estaba con unos lentes que parecían “trasero de botella”. Y estaba tan pegado a la pantalla. Y



estaba así... (imita la posición de un editor). Y yo lo veía cómo disfrutaba él. Cómo respiraba. En algún punto hasta como que se emocionaba. Y son las mismas emociones que uno siente cuando construye un personaje. Sí meto un poquito. Pero en el caso de Iván Maestre en *El Ángel de los sicarios*... es que él tiene... Iván tiene un concepto muy claro de la edición. ¡Él sabe exactamente dónde van las cosas! Entonces con Iván yo fue que me quedé así nada más (viendo). Y quizás le dije un par de cosas. Pero mínimas. O sea, del cien por ciento yo creo que me meto el diez por ciento, ¿no? (Cedeño 2018, entrevista personal).

El caso de Nelson se ubica en la orilla opuesta, porque desde hace varios años él es también el editor de sus películas.<sup>33</sup> Sin embargo este director no cuenta con equipos sofisticados para la realización de este trabajo, por lo que el montaje de sus películas mantiene la simpleza, artesanal, con la que ha trabajado desde el inicio de su carrera. Por esta razón Nelson se obliga a guardar mucha coherencia en la grabación de los planos que conformarán la película, sabe de antemano el orden en el que los va a colocar en la edición y no deja espacio para improvisar en la mesa de edición: lo que filma es exactamente lo que colocará en la línea de edición. Esta forma de trabajar, que podría parecer limitada, obliga a este director a ser muy preciso durante el rodaje en cuanto a cómo pondrá en escena y cómo cubrirá las acciones de sus personajes. Quizá por esta razón el cine de Nelson guarda mucha similitud a lo largo de sus 45 largometrajes, pero sobre todo tiene que ver con el interés narrativo que tiene de mostrar las situaciones de la forma más pausada posible, para que se “aprecie la actuación”.

Lo que estaría sucediendo en el caso de Nelson y Fernando, además de lo expuesto, tendría que ver con cierta limitación en relación al acceso a la tecnología, sea por falta de motivación hacia el oficio de la edición en el caso de Fernando, o por una cuestión presupuestaria en el de Nelson. Este punto resulta interesante también porque reforzaría esa noción de que el mercado construye un imaginario de libre acceso o democratización de las herramientas de trabajo, pero de forma limitada. Llamando la atención otra vez sobre dos componentes antes mencionados: criollización (Larkin 2008, Elena 2009), y economía informal (Alba Vega et al. 2015), en términos del mercado no existe una posibilidad de acceso completo a las herramientas de producción ya que en cierto punto, sobre todo en la postproducción, estas exigen un pago por la licencia de uso. Y aquí es donde actúan los componentes de criollización y economía

---

<sup>33</sup> *Ecuador bajo tierra* describe cómo era el método de edición de Nelson Palacios en 2009. Dado que no contaba con una computadora adecuada para el trabajo de postproducción, Nelson y su hija, Sarita, montaban la película por partes: armaban una secuencia y la exportaban, borraban el material de esa secuencia y cargaban el de la siguiente, la armaban y exportaban, y así sucesivamente hasta tener la película dividida en secuencias. Al final las juntaban todas y tenían la película completa (Alvear y León 2009, 30)

informal, porque se tiende al uso de *software* pirata o se usa *software* doméstico, el cual no ofrece funciones técnicas y avanzadas de montaje. En términos profesionales esto significa que el resultado final no podría ser tan acabado como se quisiera, por ende se puede interpretar que estas actitudes mercantiles están diseñadas para mantener la separación entre lo profesional y lo amateur. Es decir: eres profesional en la medida que puedes pagar por un acceso, y la industria es quien dictamina las reglas al respecto.

William León, y su forma e infraestructura de trabajo, se colocan en un punto intermedio, lo que permite que el trabajo de este director tenga valores de producción que podrían ser reconocidos como profesionales, aunque su método sea aún el trabajo con bajos presupuestos. Las libertades e improvisación durante el rodaje y su equipo de postproducción están diseñados para cumplir con tiempos de entrega a sus clientes, en el que incorpora generación de animación, ilustración digital o diseño. Como ya he mencionado, William se maneja con un criterio empresarial dentro de una lógica de trabajo muy cercana a lo informal. La definición de informalidad debe considerarse desde la perspectiva de no dependencia de las condiciones de acceso y uso de herramientas para la producción audiovisual.

Cuando recién estábamos ¡tratando de empezar!, utilizando nuestros propios elementos técnicos, rodar nos tomaba cuatro días y editarlo nos llevaba casi una semana. Tratando de hacerlo bien. Actualmente tenemos la posibilidad de hacer preproducción, producción y post producción, ¡todo!, en una sola semana. Tenemos esa capacidad, ¡ya lo tenemos!... Pero esto es como un *know how* propio. O sea, porque nosotros ¡ya sabemos cómo hacerlo! Y eso es beneficioso tanto para el cliente, como para nosotros. Porque eso lo hace un poco más rentable. Desde luego, en el mundo que nosotros manejamos, sigue siendo todo en bajo presupuesto. La gente que trabaja con nosotros sabrá que, de pronto, no es un comercial que tienes un alto presupuesto, que puedes llevar diez personas, que tienes servicio de catering, ¡no! En cambio conmigo, ya es cuestión... más... no quiero usar el término “cine guerrilla”, pero creo que la mayoría lo conoce como tal aquí en el Ecuador, porque Fernando lo ha vendido muy bien. Pero si hablamos en esos términos: algo así es lo que hacemos nosotros (León 2018, entrevista personal).

El razonamiento de William sirve para ratificar la sensación de que la producción audiovisual, sobre todo de ficción y documental, en Ecuador, sea profesional o amateur, no está en condiciones de seguir el ritmo ni las condiciones establecidas por las empresas productoras y comercializadoras de tecnología. A pesar de ser un país en el que el consumo audiovisual es alto parecería que en el imaginario de las personas el cine, o el audiovisual, no es considerado un factor primordial ni en el campo económico, ni en el cultural. Bajo esas condiciones es impensable seguirle el

ritmo a la industria, pues si no existen presupuestos elevados para favorecer, o incentivar la producción, difícilmente alguien se atrevería a invertir en el pago de licencias de uso de software, adquisición de cámaras de última generación o equipos de iluminación y sonido. Quizá solamente la producción publicitaria se encuentre en ese nivel.

Lo que han logrado William, Fernando y Nelson es encontrar formas que les permitan hacer sus trabajos manteniéndose fieles al criterio de que el presupuesto no ponga en riesgo la realización. Y parece que lo han logrado: Nelson usando una cámara básica que registra el material como lo quiere y editando en un software básico que le permita juntar los planos y obtener un máster para distribuir sus películas. Fernando, por su parte, apelando a que el fotógrafo de sus películas, o uno de los colaboradores de estas, cuente con una cámara que se apegue a sus necesidades de rodaje; o comprándola si es necesario, y dejando la edición en manos de colaboradores más capacitados y afines al montaje que garanticen un trabajo acorde a su visión creativa. Y por último William, que ha construido una estructura, o modelo de negocio, que le permite vivir de la producción audiovisual, y al mismo tiempo producir películas que probablemente sean financiadas por esos mismos clientes, o también por los equipos propios que ha ido adquiriendo durante estos años.

### **3. ¿Cómo y con quién(es) se hace una película de guerrilla?**

El último eslabón de la cadena que he querido construir en este capítulo para motivar un acercamiento al modelo de trabajo y producción que ha desarrollado el cine guerrilla es el equipo humano. Durante el planteamiento de la metodología y el diseño del trabajo de campo consideré que además de las entrevistas sería valioso acompañar a estos directores mientras grababan. La idea era conocer *in situ* no solo su trabajo, sino la gente con la que lo hacen, pues como ellos mismos han reconocido esto es un trabajo colectivo. Lamentablemente esta opción no fue posible en ningún caso porque ninguno tenía proyectos en marcha durante el tiempo del trabajo de campo. El primer sentimiento que tuve al respecto fue que algo iba a quedar incompleto al no poder aplicar el trabajo de observación. Sin embargo, y ya con el paso del tiempo, comprendí que esta posibilidad era completamente lógica, y que lo que me motivó a pensar que podía acompañarlos en su trabajo fue quizá un estereotipo propio con respecto al cine

guerrilla; el cual me hacía pensar que Nelson, Fernando y William son máquinas de producir.

Lo que sí logré, durante las conversaciones, es internarme un poco en el conocimiento de las relaciones sociales que están dentro de la producción de las películas de estos directores. A pesar de que ellos son la cabeza visible de este proceso existen otras personas que están colaborando activamente con ellos. Quizá esta gente debería aparecer también con nombre y apellido, en un sentido de plena consecuencia con lo dicho, pero otra vez mi imaginario y mis propias visiones me han impedido ver este tema más allá, y he terminado por darle continuidad a ese discurso autoral con el que se construyen las relaciones en el circuito cinematográfico tradicional. Usaré este último acápite en un esfuerzo por exorcizar mis propios estereotipos, y así tratar de poner en valor a las otras personas que están dentro de este circuito del cine popular.

El equipo humano que trabaja en la filmación de una película suele identificarse como aquel que está en condiciones de operar y ejecutar técnicamente las instrucciones o necesidades de directores, fotógrafos, escenógrafos, productores, etc. Estas personas ocupan los lugares bajos dentro de las jerarquías y protocolos de trabajo en set de las producciones de la industria fílmica, su posición los obliga a seguir órdenes (en el mejor sentido de la palabra, porque no quiero implicar que se trate de un trabajo esclavo, pero sí jerarquizado) y limita sus opciones a opinar o a comunicarse con ciertas personas al interior del set. Para eso existen las denominadas cabezas de área, que coinciden con los roles directivos antes mencionados, y que serán las personas con opción a voz y voto dentro de un set.

Esta estructura jerárquica no existe dentro las producciones de cine guerrilla. En primer lugar, no existe porque la mayor parte de las veces el equipo humano que interviene en estos filmes es reducido. Si en una producción promedio, con presupuesto elevado, llegan a intervenir entre cuarenta y cincuenta personas; en una película guerrilla seguramente no sobrepasarán las diez personas, refiriéndome únicamente a equipo técnico, es decir: camarógrafos, sonidistas, iluminadores, productores de campo, escenógrafos, etc. Cuando hice esta pregunta Fernando respondió de la siguiente manera:

En el estilo de nosotros es como: ¡filmamos o morimos!, una. Si no filmas te vas muriendo poco a poco. Pero si filmas tienes que hacer algo que ya supere lo realizado. Y si decimos que vamos a salas (de cine)... o vamos a portales virtuales, ¡hay que estar a la altura! Pero, mira, aún con presupuestos... aún teniendo dinero para una peli,

retrocedamos de nuevo a lo que te dije hace un momento: ¡la guerra, el amor o el cine, para mí es un acto de vida o muerte!, ¿no? Significa que... ¿te acuerdas que te dije que yo era muy disciplinado?. ¡Es la misma disciplina que va al grupo! ¿Has escuchado que digo la palabra soldado? Es lo mismo que... ¡igualito los trato a todos!, ¿no? Y es como: “soldado, tal cosa; soldado, tal cosa... ¡nos levantamos a las seis de la mañana!”. A las seis de la mañana empezamos a producir, y es como que a las cinco y cuarenta está una nota tocando la puerta (mientras se golpea la pierna), “a ver soldado, ¡muévete!”. Son las dos cosas... mi objetivo, como cineasta, es que todos los que hemos estado luchando por esto... yo siempre les digo: mis soldados del arte; que han estado ahí pegados y convencidos de lo que hacemos, podamos vivir de esto algún día (Cedeño 2018, entrevista personal).

Fernando describe con mucha precisión las características de un equipo de trabajo en este tipo de cinematografía. Se trata de gente que se compromete con un proyecto por el hecho de hacerlo, no por la remuneración económica que es prácticamente inexistente. Sin embargo, el hecho de que no exista un pago determinado no exime a las personas de cumplir con responsabilidad los oficios que asumen. Deben hacerlo sin excusas, pues se trata de trabajo, en el estricto rigor de la palabra. Al mismo tiempo se caracteriza la distribución del trabajo, el cual es repartido no en función de la cantidad de personas sino que estas lo asumen desde sus predisposiciones y competencias. Quizá por esta razón es que en el cine de guerrilla una misma persona cumple más de una función en el rodaje, y no es tanto una herencia del bajo presupuesto que manejan. Este punto es bastante interesante ya que refleja, en el cine, lo que sucede en otros espacios de la economía popular, la misma que obliga a la gente a ser recursiva y no limitada a una sola actividad. Esta forma de trabajar es totalmente contraria al imaginario occidental de la especialización, ya que en estos espacios especializarse es infligirse una limitación, y esa limitación marca la diferencia entre conseguir los recursos necesarios para la sobrevivencia o no, es decir: para grabar la película o no.

Otro tema interesante es el adjetivo usado: soldados. Fernando reconoce que se ha decantado por esta forma de trato y relacionamiento con sus colaboradores a partir de sus experiencias como militante de movimientos de izquierda y por sus experiencias de formación militar. Sin embargo el uso de esta figura bélica sugiere un imaginario que actúa en doble vía: 1) el reconocimiento de que hacer cine demanda disciplina y compromiso, 2) se acepta que la realización de una película es posible por el trabajo de los obreros (los soldados), no solo por la genialidad de quien la dirige. Este criterio vuelve sobre los planteamientos de Larkin (Ginsburg, Abu-Lughod, y Larkin 2002) y los de Krings y Okome (2013) alrededor de la *otra forma de lo político* en la cinematografía popular. la cual no tiene nada que ver con la consecución de algún tipo

de poder gubernamental, o administrativo; sino que se trata de un *sentido de lo comunitario* y del compromiso adquirido entre las personas que le apuestan a un proyecto y se apropian de él. Esta visión coincide con lo que ha mencionado William León sobre el mismo punto:

Mi estilo es un poco más de perfil bajo, que es como hago las cosas. Y yo no me vendo como... yo no quiero venderme, o no me vendo como William León, prefiero venderme como *Inka's Records*. Porque atrás de eso hay un grupo, hay un equipo técnico que me ayuda a hacer lo que yo estoy logrando. Y ya sea con un bajo, o alto presupuesto, pero lo estamos haciendo. Y el punto es crear (León 2018, entrevista personal).

El uso del término soldado tiene que ver con el acto mismo de hacer la película. Es decir: es gente que se compromete a hacer el trabajo bajo cualquier circunstancia. Los soldados son los ejecutantes y quienes sostienen la tarea de producir la película: actúan, prestan su equipo, cocinan para todos, etc. Se trata de ejecutores que comparten el objetivo de hacer, junto con el director, porque también les pertenece. Como ya mencioné antes: esta idea del hacer se expresa las distintas relaciones que se generan hacia la producción de una película. En el caso de Fernando son personas que disponen de sus tiempos libres para hacerlo, en el caso de William son personas que trabajan para su empresa a cambio de una pequeña remuneración y un espacio para desarrollar proyectos propios, o para aplicar lo que van aprendiendo.

Y en el caso de Nelson se trata de un equipo que quiere hacerlo por una necesidad de visibilidad social (ya que ponen de su dinero para producir la película), pero al mismo tiempo trabajan en las actividades de preparación de la comida durante el rodaje. Como dice William: “el punto es crear”. Se trata de un *modelo de trabajo concreto* que se ha desarrollado a partir de un conjunto de exclusiones económicas e institucionales que a pesar de todo no se han convertido en una limitante para hacer películas.

Por último, toda grabación conoce un tiempo de inicio y fin de la actividad. La duración de un rodaje depende siempre de dos elementos: el presupuesto y la cantidad, y complejidad, de escenas que el presupuesto podrá pagar por día de rodaje. El modelo industrial enseña que una jornada de rodaje tiene una duración promedio de entre ocho y diez horas por día, con una semana de trabajo de cinco días y dos de descanso (Squire y Prieto 2006). Este formato implica que una película sea grabada en un tiempo de entre tres a seis meses. Básicamente este modelo es inaplicable en el Ecuador, en el cine de guerrilla y en la mayoría de cinematografías a nivel mundial porque simplemente los

presupuestos no pueden cubrir ese ritmo de trabajo. Ante esto se han hecho adaptaciones y el tiempo promedio de grabación de una película en el país oscila entre los treinta y los cuarenta y cinco días, con seis días de trabajo y uno de descanso, y con jornadas de mínimo catorce horas de trabajo, que bien podrían llegar hasta las dieciséis.

En el caso del cine guerrilla los tiempos de producción oscilan entre los quince y treinta días. Y estos tiempos pueden ser continuos o espaciados. Fernando, por ejemplo, es el director que más días usa para grabar: de treinta a treinta y dos; y los distribuye durante los fines de semana. *El Ángel de los sicarios* se produjo en un lapso de dieciocho fines de semana. El equipo se juntaba el viernes a la noche para iniciar el rodaje el sábado a las seis de la mañana, y el domingo por la tarde todo el equipo volvía a sus casas. *Pedro, el amante de mamá* se grabó en dieciocho días, y en este caso la planificación del trabajo elaborada por Nelson consistió en que asignó un promedio de tres a cuatro días para que cada actor grabe sus escenas. Esta dinámica de trabajo la aplicó para que las personas vuelvan a sus trabajos lo más pronto posible.

Por último, en el caso de *Pillallaw* el rodaje tardó seis días, pero este proyecto contaba con una cantidad determinada de fondos, por el premio del Consejo Nacional de Cine, que le permitieron trabajar en un formato parecido al antes descrito, sin embargo las jornadas de trabajo no podían extenderse más allá de las doce horas de trabajo ya que se usaba sobre todo la luz del sol para iluminar (salvo una jornada nocturna en la que se extendieron por una cuestión de presupuesto y alquiler de luces).

En la conversación con Nelson Palacios nos acompañó su actual camarógrafo: Jesús Matos, de nacionalidad cubana. La mayor parte del tiempo Jesús se mantuvo apartado de la charla, escuchando simplemente. Pero cuando hablamos del tema del rodaje intervino para contar algunas precisiones en torno al trabajo de Nelson, y que este no mencionó por sí mismo: “hay veces que se ha acabado la comida y él ha tenido que salir a vender películas a pueblitos para continuar, porque no ha alcanzado el presupuesto. Todas esas cosas”. Este detalle confirma lo que he planteado más arriba en relación al financiamiento de estos filmes, y que consiste en que el dinero que se recauda está destinado en buena parte para pagar la grabación. En el caso de Nelson, resulta que toda su cinematografía sirve para pagar sus nuevas películas.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Voy a profundizar en este tema en el capítulo cuatro, dedicado a la distribución. Ahí cobrará mayor sentido lo expuesto por Jesús Matos porque de los tres cineastas que analizo en este trabajo Nelson es el que menos beneficios económicos ha obtenido, pero es quizá uno de los más vistos.

Probablemente la forma del trabajo del cine guerrilla no es beneficiosa en términos económicos. Sin embargo el número de entusiastas por hacer películas bajo este formato está creciendo. Tanto es así que incluso varios directores del circuito profesional de Ecuador apelan a este método cuando quieren realizar un proyecto de bajo presupuesto. Evidentemente estos realizadores utilizan el nombre y una de las características del cine guerrilla (la presupuestaria) para referirse a trabajos específicos. Pero no usan ningún otro de sus métodos de trabajo, con lo cual se limita la práctica y se ratifican ciertos estereotipos en torno a lo profesional y lo no profesional. Quizá Nelson, Fernando y William sí tengan un par de cosas que enseñar, valdría la pena preguntarles en algún momento.

#### 4. Conclusiones

Durante este capítulo me he concentrado en definir qué entender, en términos prácticos, como *producción de cine de guerrilla*. Para ello he delimitado el tema a tres áreas de la realización de una película: preproducción, producción y post producción. Dentro de estas etapas he esbozado las funciones, procesos y formatos que atañen a cada una de ellas; y he caracterizado, en contraste con el campo profesional, el espacio socio cultural y el campo económico; de cada una de ellas. Me he referido a la cuestión de la producción ejecutiva, la financiación de una película, el equipo de trabajo, el equipo técnico y los elementos del lenguaje cinematográfico que han desarrollado, (re)interpretado o (re)apropiado los directores Nelson Palacios, William León y Fernando Cedeño, en términos de fotografía, sonido y montaje.

El objetivo de hacer estas definiciones, además de conocer las formas de trabajo de estos directores, es establecer un antecedente fuerte para poder concentrarme, en el siguiente capítulo, en los elementos narrativos de sus películas y por esta razón no he profundizado en ellas todavía. Sin embargo, ya se han esbozado ciertos criterios estilísticos de cada director que permitirán prefigurar lo que vendrá a continuación.

La producción de una película, en el contexto del cine popular, tiene características bastante llamativas pues es una construcción híbrida en la que se mezclan elementos del mundo global con las características locales de los lugares en donde se produce este tipo de cine. En ese sentido, este cine puede mostrar con claridad las tensiones que atraviesan al sujeto popular en su pugna por sobrevivir en el mundo contemporáneo. Se trata de un ir y venir, constantes, en la definición de las identidades



locales, sin que estas se separen del todo de las realidades globales. Este hecho es riquísimo en términos de la vivencia, pues denota el interés del diálogo (hacia fuera) y el sentido de pertenencia. Aunque este trabajo no tenga intenciones de provocar una reflexión en torno a la identidad, la experiencia del cine popular sí arroja una serie de elementos que se podrían tomar en cuenta para la reflexión sobre este tema.

Debido a las condiciones políticas, económicas y culturales actuales parecería ser que el único camino es el de dejarse llevar por el relato global y el sentido de adoptar la sensibilidad y patrones conductuales del ser moderno. Sin embargo, esa premisa no es posible porque las condiciones no son beneficiosas para todas las personas debido a las inequidades sociales que existen; y lo que se ha producido es una situación que nos obliga a habitar espacios homogéneos (las ciudades) cuando aún las condiciones favorecen la heterogeneidad. Esto, en términos del cine de guerrilla, significa el enfrentamiento constante al *modo de representación institucional*, el cual se muestra en la cuestión de hacer películas que, al parecer, son del gusto popular al mismo tiempo que no se aceptan como una forma válida de hacer cine. Lo curioso es que el cine “profesional” de Ecuador sigue, en cambio, la ruta opuesta: no tiene mucha aceptación por parte del público y se proyecta hacia fuera por medio de rutas de festivales, las cuales sirven para validarlo. Sin embargo la realidad es otra, pues a pesar de producir bajo el formato de las industrias globales los presupuestos de producción alcanzan para sostener el esquema de trabajo.<sup>35</sup>

Esa búsqueda de la asimilación de un estándar que es lejano del contexto ecuatoriano provoca al menos dos problemas profundos: el primero es que el “cine ecuatoriano” no tiene público, y el segundo es que el trabajo “profesional” de cine no es bien pagado, al mismo tiempo que es demasiado agotador para quienes lo ejercen. Esa asunción matemática del modelo industrial no es aplicable, en esas condiciones, en el país. Del otro lado, en cambio, están directores como Nelson, William y Fernando (y seguro hay mucha gente más) que viven dentro de los mismos códigos del mundo contemporáneo y han encontrado una manera de poner en diálogo los dos mundos. No

---

<sup>35</sup> Este punto es muy importante dentro de la reflexión sobre las condiciones de posibilidad del acto de hacer películas, ya que desde un punto de vista financiero (que en términos de la industria de cine es un pilar fundamental) lo del presupuesto es de vital importancia para garantizar la vida de una película, y en algunos casos también sirve para referir la calidad técnica de una película. En el caso de Ecuador cabe reflexionar hasta qué punto es válido seguir esas lógicas de producción cuando las posibilidades de financiación y recuperación económica de un proyecto cinematográfico son bastante bajas. Para profundizar sobre las condiciones financieras del cine ecuatoriano revisar: César Paúl Vaca Herrera. 2015. "Análisis de fuentes de financiamiento y su manejo en industrias culturales, con énfasis en producción cinematográfica en Ecuador, desde 2009 a 2014". BS thesis. Quito: USFQ.

quiero decir que se trate de figuras modélicas, sin embargo durante las entrevistas y el contacto interpersonal que tuve con ellos pude sentir ímpetu, amor y dedicación plena a su trabajo, algo que se hace cada vez más difícil de percibir en el medio profesional, en el que todo se ha vuelto un tema de presupuestos bajos, pagos atrasados y peleas por dinero.

Evidentemente la cinematografía de William, Nelson y Fernando tampoco es representativa del país entero, a lo mucho los representa a ellos y a espacios muy pequeños. Sin embargo está demostrado que este tipo de cine goza del gusto popular, se consumen e incluso llegan a generar varios tipos de reflexiones (aunque la función del arte canónico, y el cine lo es, no sea precisamente la de causar este efecto). Cabe preguntarse si ¿no sería conveniente empezar viendo la dinámica local para definir la forma, o las formas, del “cine ecuatoriano” en lugar de buscar la adaptabilidad con las formas externas, con las cuales no guardamos mucha relación? Si esto fuese posible probablemente la definición de “cine ecuatoriano” sería diferente, quizá menos profesional, pero seguro más diversa y en sintonía con las condiciones materiales reales del país. Estos directores han aprendido del modelo global, y lo han asimilado según sus patrones culturales.

### Capítulo III.

#### Temas, narrativa y representaciones

Tengo que ser muy flexible, multifacético. Porque no solamente hago proyectos propios, también hago proyectos para clientes. Y los clientes me piden que tenga una mente tan abierta... Me piden música urbana, y entiendo que yo no le voy a meter elementos folclóricos. Entonces, si es que yo no estoy en el área, lo que tengo que hacer es sentarme y ver ¿cuáles son los mejores videos en la música urbana? Y tratar de descifrar cuáles son los elementos de éxito y buscar si yo lo puedo hacer, y sacar eso. Lo mismo pasa en las pelis. Siempre hay elementos culturales. Por ejemplo hablemos del quichua, o hablemos de vestimentas, yo estoy tratando de vender eso como un elemento cinematográfico y nada más. Comienzo a analizar, busco una referencia, y otra referencia; y comienzo a generar mi personaje, y la historia que va a conllevar a esa situación.  
(William León, entrevista personal)

Durante el capítulo anterior tracé las líneas guías para entender los modos de trabajo, el uso o (re)apropiación del lenguaje cinematográfico, el equipo humano y técnico que interviene en la producción de una película de guerrilla. Dicho antecedente debe ser leído no solo en términos de los procesos técnicos de la elaboración audiovisual sino también como un síntoma en el que se puede verificar cuáles son las condiciones simbólicas en las que Nelson, Fernando y William han puesto en diálogo un elemento de la cultura de Occidente (el cine) con sus matrices culturales locales-propias. Es importante, en este punto, recordar que en el capítulo uno he propuesto entender al sujeto popular como un ser que se encuentra en tránsito constante entre una identidad local y una global, moderna; y que ese tránsito le permite desarrollar una vivencia en la que se conjugan ambas realidades y producen una nueva, híbrida, que no puede ser anclada a un solo lugar.

En este capítulo me concentraré, específicamente, en analizar cómo es que se construye y desarrolla la idea narrativa de los filmes de estos tres directores, en especial: *Pedro, el amante de mamá*; *El Ángel de los sicarios* y *Pillallaw*. Para realizar esta tarea parto de la diferenciación entre historia y trama,<sup>36</sup> para poder entender los componentes

---

<sup>36</sup> En términos sintéticos: la historia es el conjunto de los elementos que conforman la narración: los personajes, el espacio, el tiempo y las situaciones que se suceden cronológicamente durante el relato. La trama, por su parte, es la expresión del conflicto, es decir la fuerza que opone a los personajes y los enfrenta entre sí para la consecución de un objetivo. Se trata de dos términos que contienen la complejidad del acto narrativo no sólo en términos cinematográficos, sino también literarios y teatrales. Para una referencia más concreta en torno a los conceptos de historia y trama ver: Robert McKee. 2002. *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. <https://www.overdrive.com/search?q=9EF25242-DBE1-42DB-B75A-2D990CC2E7CC>; Gerardo Fernández. 2003. *Dramaturgia: método para escribir o analizar un guión dramatizado*.

generales de la narrativa del cine popular y cómo se relacionan y/o distancian con la narrativa del cine “profesional”. Luego las anclaré con dos elementos del lenguaje cinematográfico que se relacionan directamente con la cuestión narrativa ya en la elaboración cinematográfica: la puesta en escena y la puesta en cuadro.<sup>37</sup> Y posteriormente las pondré en diálogo con los elementos vivenciales que rodean a estos tres directores, entendiendo por vivencia: el marco referencial que les proveen sus lugares de enunciación (Alabarces y Rodríguez 2008b). De este modo se podrán mapear cuáles son los flujos que entran en disputa para la elaboración y desarrollo narrativo de las películas de guerrilla.

No podemos pensar en estudiar las culturas populares en su especificidad si no nos desembarazamos primero de la idea dominocéntrica de la alteridad radical de esas culturas, que conduce siempre a considerarlas como no-culturas, como “culturas-naturalezas”; prueba esto el modo con que el miserabilismo apela infaliblemente al populismo. De Igual manera, no podemos plantear así nomás la cuestión de la heterogeneidad del espacio social y del espacio simbólico si no nos damos primero los medios (que valen lo que valen) para establecer la continuidad del espacio social y del espacio simbólico, no podemos pensar en reintroducir en el análisis científico de las culturas dominadas el punto de vista y la experiencia de los dominados si antes no pudimos reintegrar e incluir las clases dominadas en la esfera de la cultura (Grignon y Passeron, 1991; 113). Citado por Alabarces y Rodríguez (2008b, 21).

La cita anterior es importante en el contexto de este trabajo porque coloca en el debate una dicotomía que tiene que ver con el reconocimiento de quién mismo tiene el poder del reconocimiento y adjetivación sobre lo popular, y con la convivencia social, en el espacio material de una heterogeneidad de clases sociales que se mezclan y se separan continuamente. La narrativa popular, en este contexto, sería, en primer lugar, la expresión misma de las clases populares que se representan a sí mismas, quitándole (o pugnándole) el poder enunciativo a las clases dominantes (algo que posibilitó, en parte,

---

[https://www.scribd.com/document/85791496/LIBRO-Gerardo, y Vladimir Iakovlevich Propp. 1985. \*Morfología del cuento\*. Madrid: Akal.](https://www.scribd.com/document/85791496/LIBRO-Gerardo_y_Vladimir_Iakovlevich_Propp_1985_Morfologia_del_cuento)

<sup>37</sup> Los conceptos de puesta en escena y puesta en cuadro tienen, a mi criterio, el rango de complejidad más elevado dentro del lenguaje cinematográfico ya que contienen en sí mismos los elementos narrativos, dramáticos y estéticos que conformarán el relato filmico de una obra. Además son el punto de convergencia de todos los elementos del lenguaje: fotografía, sonido, arte y montaje. La puesta en escena tiene que ver con la disposición espacial de actores y actrices, sus movimientos y las acciones que realizarán a cabo para contar la historia a nivel textual y subtextual. La puesta en cuadro, por su parte, tiene estrecha relación con el punto de vista de quien dirige la película. Lo que equivale a decir que contiene la propuesta “ideológica” del filme, y está estrechamente relacionada con el tema que trata la obra y la comprensión sensible, intelectual e ideológica de quien la está realizando. Para una visión más concreta y detallada en torno a los conceptos de puesta en escena y puesta en cuadro ver: Vladimir Nizhny, L.S. Guytó, y R. Gubern. Lecciones de cine de Eisenstein. Biblioteca breve. Seix Barral, 1964. <https://books.google.com.ec/books?id=JLAANQAACAAJ>. Michael Rabiger. *Dirección de cine y vídeo: técnica y estética*. Madrid: Instituto Oficial de Radiotelevisión Española, 1994.

la tecnología audiovisual). Pero al mismo tiempo, esta narrativa también podría ser una continuidad, además de una alteridad, de los mismos relatos que los discursos dominantes han elaborado sobre lo popular. Sin embargo, considero que al indagar sobre estas (auto)representaciones es posible reconocer en ellas mismas los componentes diferenciales con respecto a la cultura dominante y al cine tradicional. No se trata solamente de una continuidad discursiva, sino de una narrativa propia que incorpora, positiva o negativamente, ciertos discursos estereotipantes que contrastan constantemente con discursos propios, de sus localidades, y que producen un sentido diferente alrededor de la vida social que transcurre en sus lugares de enunciación.

Lo que es innegable, en este punto, es que el cine de guerrilla posibilita un proceso de apropiación, material y simbólica, de las formas enunciativas y representacionales desde unas élites centrales, formadas dentro del campo cinematográfico global, por parte de sujetos pertenecientes a la periferia no solo del Estado nacional sino del mundo globalizado. Es en ese sentido de la apropiación que tendrá lugar el análisis de la narrativa que proponen Nelson, William y Fernando, ya que en este punto es en donde se encuentran los elementos que tensionan su pertenencia a la cultura de Occidente, y también los que los sostienen dentro de una cultura popular. En esa ambivalencia, además, se podrán encontrar los elementos de análisis que permitirán entender por qué esta forma de hacer cine tan criticada ha logrado una relativa sintonía con públicos numerosos a nivel local, nacional e internacional; y por qué se puede considerar que esta práctica cuestiona la definición misma de cine ecuatoriano.

Como ya he mencionado antes, y siguiendo los planteamientos de Alvear y León (2009) y de Bustamante y Luna Victoria (2017a); una de las características principales de la cinematografía popular es que sus realizadores no poseen formación profesional de cineastas, y que su trabajo se basa en la imitación de los modelos de industrias cinematográficas como la estadounidense, mexicana, asiática, hindú, etc., y que además su trabajo está influenciado por géneros concretos de estas industrias, entre ellos: acción, terror, suspenso, comedia, romance, drama, etc. Este ejercicio mimético ha traído como resultado que las historias y las tramas producidas por este tipo de cine sigan los modelos narrativos desarrollados, y estandarizados, por dichas industrias; pero al mismo tiempo, y dado que no manejan totalmente los códigos de esas formas de producción, se ha producido una hibridación que da como resultado una narrativa

diferente en la que los saberes y las sensibilidades locales tiñen fuertemente el hecho cinematográfico, dotándolo de características propias:

*Pillallaw* cuenta, en clave de cine de terror, aventura y comedia; el enfrentamiento entre una comunidad campesina indígena y un ser nacido en la tormenta durante época de cosecha. Pero al mismo tiempo nos acerca a los conflictos internos de la comunidad, sobre todo las relaciones sociales, de pareja y entre padres, madres e hijos. Se trata de dos líneas argumentales (tramas) de primer orden, o principales, contenidas en una historia más bien simple, algo que no sucedería en la narrativa del cine industrial, en la que se exige el planteamiento y desarrollo de una sola línea argumental de la cual se pueden desprender algunas líneas secundarias con el objetivo de agrandar la historia.

*Pedro, el amante de mamá*, en cambio, trabaja desde el drama familiar y narra los conflictos que se producen cuando una esposa abandona la casa familiar por mantener una relación afectiva con otro hombre; y posteriormente nos involucra en un conflicto de tipo moral cuando el esposo se ve impelido por su hija a “perdonar” a su esposa y permitirle regresar a casa para que la familia se rearme. Esta película se construye alrededor de una historia prolongada que contiene a la trama, y en la cual el objetivo concreto es provocar la reflexión moral de quien la mira. Como ya he mencionado, el film de Palacios nos sugiere desde el inicio cómo se extenderá la cadena causal a lo largo de la historia.

Por último, *El Ángel de los sicarios* construye su historia desde una estructura de tipo coral, en la que se entrecruzan varias historias; pero que contienen una única trama: la venganza, el ajuste de cuentas o las relaciones de poder que se resuelven por la vía armada. El filme de Fernando trabaja desde el género de acción los conflictos a los que se ve sometida una localidad de Manabí por una “guerra” entre un vengador y una banda de sicarios. Esta pugna se cuenta desde la perspectiva de Ángel, el vengador; Don Tiberio, el líder de la banda de sicarios; los policías Fletcher y Domínguez, que investigan los asesinatos; y Zoila, la mujer que ejercerá la venganza final en contra de Ángel en la escena postclimática, entre los más importantes.

La hipótesis que quiero desentrañar en relación con el tema del género y la narrativa es que a pesar de que en la superficie estos directores nos cuentan historias basadas en géneros específicos, además de que reconocen una predilección por ellos, por debajo está operando un gran género que los contiene a todos: el melodrama. Y que éste no sólo le atañe, o es una impronta del cine popular, sino que en verdad es uno de

los grandes géneros narrativos de la modernidad occidental (Brooks 1996), y sobre todo de Latinoamérica (Monsiváis 2003).

La propuesta es entender al melodrama no solo como un género narrativo sino como un género contenedor en el cual se expresaron, y se siguen expresando, las grandes tensiones culturales que implicaron a la propia Europa del siglo pasado, y también al continente americano: el aceleramiento del proceso de modernización, el desarrollo de la economía fordista y sobre todo el asentamiento de la ciudad como signo del progreso y desarrollo humano (la modernidad). Durante las entrevistas a los directores ninguno de ellos se sintió cómodo con la sugerencia de que sus historias rondan los márgenes de lo melodramático. Esto es comprensible porque visto como un género el melodrama no es apreciado entre la propia comunidad cinematográfica, de hecho es visto como un género menor, alejado de la verdad estética y artística que se supone construye el cine profesional. Sin embargo, desde la perspectiva de Brooks y Monsiváis, me parece una categoría potente que sirve para desarrollar este trabajo:

But I have not yet said anything in explication or justification of the word melodrama. Its appropriateness as a critical term, the reasons for choosing a label that has a bad reputation had has usually been used pejoratively. The connotations of the word are probably similar for us all. They include: the indulgence of strong emotionalism; moral polarization and schematization; extreme estates of being, situations, actions; overt villainy, persecution of the good, clarification of the cosmic moral sense of every day gestures. We are near the beginnings of a modern aesthetic in which Balzac and James will fully participate: the effort to make the “real” and the “ordinary” and the “private life” interesting through heightened dramatic utterance and gesture that lay bare the true stakes (Brooks 1996, 12-13).

¿Lo que plantea Brooks para la literatura, y narrativa, balzaquiana y jamesiana, de inicios del siglo pasado; no guarda muchas semejanzas con la narrativa cinematográfica contemporánea, la industrial y la popular? Parece que no solo guarda relación en torno a las connotaciones despectivas con las que la alta cultura etiquetó a este género, sino sobre todo con las mismas estructuras narrativas, en las cuales siempre está en juego un valor moral por el cual hay que luchar, y se verá en el análisis de los filmes de los tres directores. Una parte de la narrativa contemporánea es melodramática, y lo es no sólo porque plantea cuestiones morales a los públicos, o porque (re)presenta los esquemas sociales de una cultura “pre moderna”, etc. La narrativa contemporánea es melodramática porque en el melodrama aún se sigue desarrollando una disputa material y simbólica en torno a entrar, o no, en la modernidad. Ya en lo que está más cercano a los elementos narrativos Brooks plantea lo siguiente:

The word melodrama means, originally, a drama accompanied by music. It appears to have first been used in this sense by Rousseau, to describe a play in which he sought a new emotional expressivity through the mixture of spoken soliloquy, pantomime, and orchestral accompaniment. The word then came to characterize a popular drama derived from pantomime (itself accompanied by music) that did not fit within any accepted genres. Music was an important element in Diderot's aesthetics; it was given a durable role in nineteenth-century theatre and then became a staple in the contemporary form that most relayed and supplanted melodrama, the cinema (Brooks 1996, 13).

La propuesta de Brooks en torno al melodrama en la literatura puede ser aplicada al cine, bajo ciertos parámetros. Cuando instala el debate en el desarrollo del teatro la transpolación se vuelve más concreta y directa. Lo melodramático en el cine revive los conflictos morales de una sociedad a la que el progreso sorprende continuamente, es una lucha por ser sin renunciar totalmente a lo que ya se es. Y al mismo tiempo, en términos técnicos, el melodrama en el cine es el espectáculo de las grandes estrellas, las conmovedoras composiciones musicales, la visualidad majestuosa que se puede construir con el ojo, y con la computadora. En síntesis: el melodrama es, en sí mismo, una parte fundamental del espectáculo cinematográfico del cual quieren formar parte Nelson, Fernando y William, cada uno a su manera.

Pero al mismo tiempo el melodrama, en su forma cinematográfica, es el espacio de la socialización, el reconocimiento y la identificación (Monsiváis 2003). Se trata de un proceso de doble vía en el que las clases populares negocian simbólicamente su ingreso y aceptación del mundo moderno (Monsiváis lo define como la asunción del proyecto de Estado nación), a la vez que recrean algunas de sus prácticas provenientes de la tradición. Se trata de una negociación constante en la que la identidad popular se (re)forma a sí misma, aceptando códigos nuevos al mismo tiempo que mantiene otros. Las definiciones de Brooks y Monsiváis coinciden, hasta cierto punto, con lo que propone el trabajo de Martín Barbero (1992) con respecto a la producción y consumo de la telenovela en América Latina, sobre todo en lo que se refiere a la relación entre tradición y modernidad (1998).<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> El giro interesante que propone Barbero se refiere a que por mucho tiempo se pensó que la asimilación de la modernidad consistía en la aceptación un patrón y un modelo civilizatorio homogéneo (el occidental), en detrimento de la heterogeneidad cultural que caracteriza a América Latina (sobre todo las culturas populares). Pero la realidad demostró que el proceso es inverso, es decir: la modernidad, asumida desde las clases populares y potenciada por el contacto con las industrias culturales a través de los medios de comunicación, es el escenario de las identidades, de las diferencias; y no hay forma de homogeneizarlas. Sin embargo el tiempo transcurrido entre las propuestas del autor colombiano y el apareamiento del cine popular se caracteriza por una gran diferencia de formatos: la televisión, el cine y el internet. Nelson, William y Fernando no son consumidores de telenovelas sino de películas, de



## 1. La narrativa y su construcción: el relato, los personajes y los géneros

Dice Brian Larkin: “Commercial cinema is based on the exchange of money for the promise of an experience, a thrill of excitement, romance, or comedy.” (Larkin 2008, 2110). Esta referencia coincide plenamente con los objetivos que mencionaron los realizadores al respecto de sus películas,<sup>39</sup> lo cual, además, confirmaría el componente mimético de su producción. Sin embargo, y teniendo en cuenta que se trata de un cine producido en la periferia, esa promesa de una “experiencia excitante, romántica y cómica” está imbricada en una realidad local muy alejada del ese centro enunciativo que es la industria, y por tanto se convierte en un espacio otro, un punto de entrecruzamiento de dos realidades opuestas.

Cuentan los fanáticos, en México, que allá actualmente reina lo que es la delincuencia, el secuestro, las drogas. Y cuando ven una película mía, que tiene mensajes, sanos, pues se meten allá... Y no toman mucha importancia a lo que es películas de droga, de secuestro, en fin; porque ellos la ven a diario (Palacios 2018).

Las historias que contienen los filmes de Fernando, William y Nelson se asientan fuertemente en los lugares que habitan, al entrar en el terreno del cine estas historias se adaptan a un formato preestablecido, se enuncian siguiendo un patrón de narración que está atado a los géneros ya mencionados y a la estructura dramática (aristotélica) que se analizó en el capítulo anterior. Sin embargo, se trata de historias locales que no se pueden adaptar completamente a los modelos que el cine comercial ha desarrollado. Se usa un paquete para verter un contenido diferente. Quizá por esta razón los filmes populares son bien recibidos por públicos de distintas partes del mundo. Pero lo más interesante de esta narrativa es que a pesar de sugerir y mostrar la imitación en cuanto a la forma, construyen su propia marca estética.

Narrar desde lo local implica poner en escena los elementos necesarios que permitan al realizador mostrar una porción de la realidad que el mundo no conoce en profundidad. Se trata de un reto complejo, en este contexto, si se tiene en cuenta que la

---

películas extranjeras además, y por esta razón no se ha tomado en cuenta a los estudios sobre la telenovela a pesar de su aporte y valor teórico. Para una revisión de los planteamientos alrededor de la telenovela se puede revisar: Jesús Martín Barbero and Sonia Muñoz. 1992. Televisión y melodrama: Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia. Tercer Mundo.

<sup>39</sup> Para Fernando, William y Nelson el objetivo es crear y producir películas que aporten al desarrollo y sostenimiento de una industria de cine ecuatoriano, que sea sostenible y sustentable, en términos de William León. Una industria que les permita sobrevivir de este oficio, según Fernando Cedeño. Y para ello lo más importante es hacer películas para el público, para los fanáticos que quieren ver historias más edificantes, según Nelson Palacios.

narrativa cinematográfica más hegemónica ya ha construido unas visiones que representan y universalizan las realidades locales. Sin embargo el contenido vivencial que se cierne sobre los relatos podría ser la marca de diferencia. Nelson, William y Fernando son tres directores que llevan un proceso de vida que ellos sugieren como de subsistencia, sus aprendizajes son el resultado de las situaciones vividas y por tanto son el tamiz por el que ciernen sus intereses narrativos.

### 1.1. *El Ángel de los sicarios*

[...] cuando tenía unos cuatro años yo le preguntaba (a mi papá): ¿qué había detrás del cerro?. Y como a los cinco años me llevó... porque me había regalado un caballo. Solamente vi montes. A los seis años llegué aquí (a la ciudad) y aprendí a leer porque entré a la escuela, a una escuela que está aquí cerca. Y me di cuenta que en cuanto empecé a leer empezó la curiosidad por saber qué decía todo lo que encontraba. Y ahí empezó la nota de los cómics: *Calimán, Garandúbal, Isla solitaria, Star moon*. Eso hasta los catorce años, fue quizás más, pero a los catorce años es que llega otro momento en mi vida... en que me apasionan las artes marciales. Pero ¿por qué me apasionan las artes marciales?, porque a partir de los nueve años me llevaron al cine. Y entonces el cine a mí me atrapó de una. Llegan los catorce años y un día paso por el municipio de aquí, de Chone, y escuchaba un grito. Como un ¡YA!, al mismo tiempo. Subo y veo un espectáculo que aún lo tengo en mi cabeza, grabado: cuando subo a la terraza del municipio veo a ¡cien deportistas de Kung Fu! Practicantes de Kung Fu aquí en Chone. Uniformados de negro y blanco, y zapatos chinos. Eso era lo más hermoso que había visto, ¿por qué?, porque yo había visto películas que estaban vestidos iguales, y ahora verlos en la vida real... ¡Yo llegué corriendo aquí a la casa a rogarle a mi mamá que me metiera a una escuela de Kung Fu! ¿Cuántos días le rogué? No sé, pero finalmente estaba en la escuela de Kung Fu. Y mi hermano mayor como que me dijo: “bueno, yo también te voy a pagar algunos mensuales”. Pero después me di cuenta de que era sencillo ir a la finca, coger fruta, vender y ya tenía para pagar. Y después me hice bombero... fui parte de una brigada juvenil teniendo quince, dieciséis años... Y así pasan los años hasta que... empieza una obsesión en mí: ¡irme a China!. Yo ya quería verme en un templo shaolin... (Cedeño 2018, entrevista personal).

Viajar a la China, en el relato de Fernando, es el comienzo de otros aprendizajes que incluyen: trabajos en la amazonía durante la década de los ochenta del siglo pasado, viajes a la provincia de El Oro para trabajar en un puerto marítimo, entre otras vivencias. Lo de este director es un ir y venir constante entre el campo y la ciudad hasta que en 1994 realiza sus primeras producciones audiovisuales junto con otros amigos de Chone. Estos trabajos son la síntesis de lo vivido ya que en ellos expresa su afición por las artes marciales, el uso de armas y la ilusión cinematográfica de producir filmes de acción, los cuales él considera cercanos con el público. Lo siguiente será la consolidación de los temas que tratará en sus películas, los cuales están relacionados con una parte de la cotidianidad chonera: la violencia. Durante la conversación con

Fernando un tema recurrente fue la identidad de esta ciudad manabita. Esta realidad, compleja como lo demuestra el trabajo de Pinto (2015), gira en torno a las matrices históricas mismas de la ciudad de Chone, y que la ubican como el lugar en el que se refugiaban delincuentes que huían de la autoridad para no ser encontrados. Este asentamiento humano, en conjunto con la vida rural, ganadera, maderera y agropecuaria preexistente; en el devenir de los años creó formas de interacción social que caracterizarán buena parte de la identidad de Chone, o lo que Fernando nombra como: la ley del monte.

Esta ley no significa que Chone sea una ciudad de delincuentes, más bien es el resultado de una convivencia en la que se crearon ciertos códigos sociales que tienen que ver con una normativa que rige las relaciones sociales en esta ciudad y que sirve como referencia para definir unos códigos de honor, en los cuales se le da mucho valor a la palabra, o al compromiso, que adquiere una persona en una negociación de cualquier tipo. Se trata entonces de un compromiso que se adquiere entre personas, en el que no es necesario el contrato escrito, ni la ley. Al analizar *El Ángel de los sicarios* esta hipótesis adquiere algo de sentido porque el conflicto se produce entre personas que no respetan su palabra, que mienten, de alguna manera, para beneficiarse a cambio del perjuicio de otros. Desde esta perspectiva, el cine de Fernando no es un trabajo de denuncia social, se trata de un cine que muestra las consecuencias de romper esa ley del monte. Fernando cree firmemente que nada tiene más valor que la palabra de las personas, es esa identidad chonera actuando frontalmente y lo que pretende este director es reivindicarla de alguna manera. No se trata de una apología a la violencia en sí misma, se trata de la unión entre el consumo de cierto tipo de películas y la vivencia de un espacio con relaciones sociales complejas.

En *El Ángel de los sicarios*, lo expuesto arriba se puede constatar en el primer encuentro entre Don Tiberio y Ángel. Se trata de una extensa secuencia en la que el conflicto se muestra de forma concreta.<sup>40</sup> Arranca con los policías Fletcher y

---

<sup>40</sup> En términos de la estructura formal, tal como se propuso en el capítulo anterior, esta secuencia coincidiría con el segundo acto de la película, luego de la presentación de los personajes. Dentro de los cánones del cine industrial, o comercial, esta secuencia se la nombraría como el primer punto de giro, lo que significa que el conflicto (la trama) empieza a ser enunciada. Fernando, como ya he mencionado, es el único de los tres directores que se ha capacitado en el tema de la escritura de guión, a partir del año 2009. Este detalle no es menor porque da testimonio de un crecimiento en sus competencias dramáticas, y también narrativas. No así en el tema del manejo de los formatos, ya que la duración de las escenas y las secuencias excede lo recomendado por dramaturgos norteamericanos como Robert McKee o Syd Field, incluso del mismo Gerardo Fernández (maestro de Fernando); los cuales sugieren duraciones específicas para cada acto. Fernando no cumple con estas recomendaciones y se excede constantemente.

Domínguez, filmados en un plano único, quienes se encuentran investigando el asesinato de dos hombres jóvenes, los cuales tenían en la boca una hoja de papel con la leyenda: “por asesino”, y un sello en la frente con la imagen de un demonio. Fletcher, interpretado por Fernando, conversa a su compañero las hipótesis que maneja sobre el caso: “por el modus operandi todo indica que es un exterminador”, dice Fletcher. El policía Domínguez, que responde al estereotipo del policía ingenuo, responde a Fletcher sugiriendo que un justiciero es también un asesino.

Las siguientes escenas que conforman esta secuencia están realizadas más bien de forma documental. Se trata de un conjunto de vistas de la ciudad en la que se puede ver a perros peleando por comida, un mercado popular abarrotado de gente que camina entre los puestos hasta que vemos a Ángel entrar en cuadro, y en escena. Este mira una noticia que se transmite por la televisión de un local en la que se cuenta la liberación de un sicario, apodado “la Picuda”, gracias al trabajo de un abogado asociado a Don Tiberio. Luego Ángel mira una nota de prensa que informa sobre el incremento de la violencia en Manabí.

En la siguiente escena asistimos al encuentro de Ángel y Don Tiberio, quien está saliendo de la iglesia luego de recibir misa. Los dos personajes se chocan en la plaza, frente a la iglesia, y Ángel reconoce en Don Tiberio a una persona peligrosa pues está acompañado de dos hombres de “mala pinta”, como contó Fernando cuando habló de cómo perfiló los perfiles de los actores que necesitaba para estos roles durante el casting de la película. Ángel tiene el impulso de atacar a Don Tiberio pero se detiene al darse cuenta que varios guardias de seguridad caminan cerca a ellos.

Esta primera parte de la secuencia se resuelve con Ángel visitando al abogado, en la noche, para someterlo y “juzgarlo” por sus crímenes. Ángel dice al abogado: “¿qué se siente liberar culpables, abogado?”, y posteriormente le hace conducir un vehículo hasta una zona oscura para ejercer su justicia sobre este. Al finalizar coloca el papel y el sello, y se aleja del lugar. Estas escenas contienen tratamientos diferentes en cuanto a la puesta en escena y puesta en cuadro, ya que combinan formas ficcionales con documentales. En ese sentido me cuestiono si la intención de Fernando es sugerir que se trata de una parte de la cotidianidad, que sucede y se mezcla con otros elementos sociales, y por ese sentido de ocultamiento aparenta no existir. Esta idea se asienta precisamente en el contraste que existe entre la alusión a la prensa, la cual habla directamente a sus espectadores, y las tomas hechas del mercado en las que las personas transitan desprevenidas de la cámara, y por tanto del hecho.

También es interesante el ritmo en el que están rodadas y montadas las escenas, pues es una combinación entre planos fijos y planos con movimiento, hechos con la cámara en la mano. Se trata de un contraste que vale la pena mencionar porque ubican el punto de vista del director alrededor del tema que está tratando. Ángel, por lo general se fotografía con planos fijos, sobre trípode, lo que sugiere estabilidad; lo mismo sucede con la policía. Las escenas con movimiento, en cambio, presentan una sensación de inestabilidad, de conflicto, de caos; que es precisamente lo que sugiere la violencia armada.

Algo que llama la atención es que estas funciones se van entremezclando entre sí: de fotografiar a Ángel con planos fijos, se pasa al movimiento cuando se cruza con Don Tiberio, en la plaza de la Iglesia. Este desplazamiento, en términos cinematográficos, es bastante perceptible y además se justifica cuando en el desarrollo de la película asistimos al enfrentamiento final entre estos dos personajes y vemos toda la violencia que puede infligir Don Tiberio, y su gente, a sus enemigos. Además, la escena del encuentro se cuenta desde el punto de vista de Ángel, vemos lo que él ve; y por ello la percepción de dicha inestabilidad es más concreta. Luego vuelve la estabilidad cuando Ángel asalta al abogado en la calle y lo lleva a otro lugar para ejecutarlo.

En términos generales las escenas mencionadas hasta ahora no cuentan con más de tres planos, que por lo general responden a una estructura clásica que se la puede nombrar como plano de ubicación, plano y contraplano.<sup>41</sup> Esta forma de narrar permite, según mi criterio, mantener una continuidad en el desarrollo de la historia y al mismo tiempo asistir, en paralelo, a las acciones de los personajes que forman parte de la puesta. Aquí se puede constatar el sentido de la diferencia entre el cine comercial y las películas que produce bajo este género y el trabajo de Fernando; ya que este director simplifica sus desgloses (entre dos y tres planos, máximo), cuando una película comercial de este género no usa menos de ocho o diez planos por escena. Pero aún así mantiene un ritmo acelerado, a veces hasta precipitado, en la narración. La razón para que esto sea posible tiene que ver con que Fernando trabaja con una acción concreta en

---

<sup>41</sup> Esta noción del plano y contraplano es un recurso bastante formal dentro de la cinematografía que sirve, sobre todo, para cubrir escenas de diálogos, o para poder cubrir las acciones y reacciones de los personajes dentro de una escena. Mientras el plano de ubicación sirve para poner al espectador en contexto y el lugar en el que se va a desarrollar la trama. Esta forma de desglosar una escena tiene la característica de que permite pensar en dos momentos de la película: el rodaje y el montaje, con lo que el director puede ya hacerse una idea del ritmo con el que trabajará las puestas (escena y cuadro) y cómo se van a concatenar en la edición.

cada plano, y ésta es desarrollada por los personajes también de forma concreta, no se complica mezclando acciones, ni incluyendo tantos actores en plano, y por ello la cobertura se simplifica. El sonido es otro elemento que colabora para crear esa sensación de aceleración ya que durante esta primera parte de la secuencia escuchamos diálogos concretos, que dibujan (quizá demasiado) las acciones y por eso se pueden entender fácilmente; y también porque se usa una música rápida, a ritmo de rock, que se fusiona bien con las imágenes, y también termina de cerrar la sensación de que la violencia va a crecer (ver cuadro 1).

Cuadro 1  
El Ángel de los sicarios



Fuente: El Ángel de los sicarios (DVD)  
Elaboración: Propia

La secuencia se cierra con una escena prolongada, en la que Ángel espía a los colaboradores de Don Tiberio que están reunidos en un billar, en la noche; y escucha sus conversaciones. El catalizador de la escena, además de Ángel, es “la Picuda”, el asesino que liberó el abogado ya ajusticiado. Ángel se entera, por medio del relato de “la Picuda”, que su fama es bastante conocida, incluso dentro del penal, y que hay personas temerosas por su accionar. La gente de Don Tiberio advierte a “la Picuda” que esa fama no va a durar por mucho tiempo ya que pronto empezará la cacería en contra de Ángel. Ya enterado de esto Ángel se contacta con su pareja para informarle que no

debe contactarse más con él a su celular y por último llama un colega para informarle que la guerra ya comenzó. Esta escena tiene un ritmo diferente al que describí para el inicio de la secuencia. Ahora todo es lento y pausado, y quizá esto debe ser así porque hay, por primera vez en la película, algunas acciones por resolver: Ángel escucha, “la Picuda” quiere ser aceptado nuevamente en la banda, los sicarios quieren reclutar gente; y por ello Fernando extiende la duración de los planos (no más de tres, otra vez) y deja los diálogos fuertes, en la mezcla de sonido, para que la información no se pierda. Pero además esta escena tiene una función pivotal, ya que va a activar una nueva línea narrativa que servirá para cerrar la trama en el final de la película: “la Picuda” es el hijo de Zoila, la mujer que va a matar a Ángel en el postclímax de la historia para así vengar la muerte de este.

La escena del billar tiene un gran acierto en términos visuales y sonoros, ya que genera adecuadamente la atmósfera que se supone tendría un lugar así, al que acuden personajes violentos. Se trata de una imagen “sucia”, lograda por una luz bastante tenue y dura, que crea espacios de luz y penumbra en los que se van ubicando orgánicamente los personajes. Esta sensación se complementa con la música que se escucha en el fondo: se trata de dos pasillos, que suenan a través de una radio pequeña y parlantes envejecidos, que ya no suenan con definición, en los que las letras hablan sobre Manabí. Es un logro en términos de puesta en escena y puesta en cuadro ya que nos ubica en un punto de vista: el de Ángel, los personajes accionan de forma orgánica y concreta: conversan sentados, se miran entre ellos en momentos concretos y sólo se paran para empezar el juego de billar. Ángel por su parte, tiene una acción: espiar (ver cuadro 2).

Cuadro 2  
El Ángel de los sicarios



Fuente: En Ángel de los sicarios (DVD)  
Elaboración: Propia

A partir de este momento el film se concentrará por mucho tiempo (quizá demasiado) en mostrar cómo se organiza cada bando y los diferentes testigos: Manuel, Fletcher, Domínguez y Zoila; para el enfrentamiento final. El recurso de desglose,

montaje, puestas (escena y cuadro), sonorización y tratamiento ficcional y documental se repetirá. Sin embargo el propio carácter coral de la película se va a convertir en un serio problema porque algunas líneas argumentales no se cerrarán,<sup>42</sup> otras se apresurarán y otras aparecerán en momentos inconvenientes por lo que a veces se torna un poco confuso seguir el hilo de la narración. Sin embargo este rompimiento causal no afecta a la totalidad de la historia y se la puede leer de forma consistente, aunque queden ciertas dudas de la trama:

En *El Ángel de los sicarios* hubo mucha gente que me dijo: “no me gustó por el fin”, le digo: “¿por qué?”, “cómo va a matar a Ángel, él era bueno”. O sea, la gente se deja llevar, también, de la historia, ¿si me explico? Y no importa que el tipo haya sido un asesino completo, si ya se arrepintió tiene perdón, y ya. Estás perdonado y no debes morir. Otros dijeron: “me gustó el mensaje”. Es como que cada persona que se mete en este mundo no tiene salida, sea bueno o sea malo. Y es más... un tipo en Cuenca, recuerdo, nos invitó a dar una charla en un colegio. Y nos dijo: “nosotros, el colegio, les vamos a pagar para que pasen la película y den una charla de lo que no se debe hacer”, y fuimos... ¡en Cuenca!, déjate de huevadas. O sea, puede ser todo pero menos en Cuenca (Cedeño 2008, entrevista personal).

## 1.2. *Pillallaw*

En el caso de William León la relación narración-vivencia tiene una complejidad que nace en su propia idiosincrasia ya que se trata de un realizador que produce películas y videos musicales relacionados con el mundo indígena, aunque esto no implique necesariamente que se trate de cine indígena, o de un cineasta indígena. La razón para este (auto)reconocimiento tiene que ver con el hecho de que William vive en Quito desde los cinco años. Ahí realizó sus estudios e instaló su productora, sin embargo lleva su producción a la comunidad de la que es originario: Cacha. Se trata de un realizador complejo ya que intenta mostrar y reproducir ciertos parámetros de la cultura kichwa del Chimborazo, pero desde los conocimientos adquiridos en la ciudad.<sup>43</sup> Para William los elementos culturales son muy importantes a la hora crear la historia y

---

<sup>42</sup> Es bastante claro que este sentido coral en la forma de contar la historia de *El Ángel de los sicarios*, tiene que ver con el método con el que trabajó Fernando en la investigación para escribir el guión de la película: “investigamos la historia... del justiciero. Fuimos a la familia, fuimos a los amigos... hablamos con policías; para que nos contarán todo lo que sabían del justiciero” (Fernando Cedeño, entrevista personal).

<sup>43</sup> William estudió administración de empresas en la universidad, asistió a talleres de actuación organizados por la Casa de la Cultura Ecuatoriana y por el canal Gamavisión, entre los años 2000 y 2003, en Quito. Y estos procesos marcan una visión en torno a las formas de representación, el sentido del cine como un espectáculo de consumo y sobre todo un enfoque empresarial en la realización de sus actividades (William León, entrevista personal).



ponerla en escena, en especial la vestimenta y el lenguaje. Reconoce que esto es producto de la influencia de su padre porque siempre inculcó a sus hijos la relación con la comunidad, el conocimiento de algunas leyendas, y sobre todo el sentirse indígena:

Mi padre es muy... ¿cómo te digo?. Nos ha inculcado mucho esta cuestión cultural. O sea, él actualmente es doctor en jurisprudencia, y está con... organismos sociales. Ha tenido muchos puestos, puestos de alto rango, y todo eso, pero jamás, ¡jamás!, nos ha dicho que nos olvidemos de dónde somos. Entonces él siempre nos contaba historias de nuestra cultura, ¿no?, como *Pillalaw*, *El cóndor y la soltera*, *Juanito el osito*, *Antunaya*... muchos. Y yo me preguntaba ¿por qué no hay todo eso en la televisión? Porque yo en la televisión veo interpretar a un mestizo que tiene que hablar mal, y pintarse los dientes de negro y eso... ¿por qué? Y ¿por qué no nosotros? Todo esto era parte de los cuestionamientos que a la postre hoy estoy logrando hacer. En el 2003, entonces, mi padre nos financió un curso de actuación. A mí y a muchos migrantes, los que deseaban. Empezamos como veinte y siete, o algo así. Terminamos siete. Acabamos el curso de tres meses con los del teatro experimental de la Casa de la Cultura, que se llamaba el TEC. Y cuando terminamos dijimos: “bueno ¿qué hacemos?”. Y yo, como anteriormente ya había participado en pequeños cortometrajes al final del taller que yo hacía dije: “¡bueno, hagamos!, yo tengo una cámara de mano”. ¡Y así empezó!, a partir de ahí, de diciembre del 2004, hicimos: *Nostalgia de María*, luego *Antunaya*, luego... algo que fracasó, que era *Kuyanini*. ¡Y por último!: *Pollito* (León 2018, entrevista personal).

El trabajo de William bien podría nombrarse como una resistencia desde el audiovisual a los relatos que representan al mundo indígena. Por ello es que la ropa y el idioma son los elementos que más cuida en su trabajo. Sin embargo, el hecho de haber vivido en la ciudad, y los consumos culturales que hace, también han ejercido una influencia en su modo de concebir las historias. William trabaja mucho con referencias visuales de las grandes producciones de la industria del cine que puede obtener según el género filmico con el que quiera trabajar: comedia, drama, aventura, terror, etc. Y esas referencias las acopla a personajes locales: históricos, míticos o reales (como el caso de su trilogía más famosa que es *Pollito*). Es en este punto en donde convergen los dos mundos, y esto no necesariamente le trae siempre buenos comentarios ya que el tema indígena comporta una complejidad en la que existen posiciones políticas que defienden, por ejemplo, la ancestralidad del tema. Para William esto es un problema que se cierne a veces sobre él mismo, ya que ha recibido críticas por dañar la cultura, o él mismo ha reconocido al final de un proceso de producción que cayó en la trampa de la folclorización. Quizá esto se deba mucho al enfoque con el que trabaja, ya que sus estudios de marketing lo llevan por el camino de la visión empresarial:

Es una segmentación del mercado. ¿Por qué segmentación del mercado? Porque a veces si tú quieres lanzar un proyecto infantil, no necesitas que sea indígena o mestizo, o negro. Al final todo va a pegar entre todos. Entonces yo me comienzo a fijar ¿cuál es mi mercado objetivo? Y comienzo a segmentar. Si son jóvenes, ¿son sólo indígenas o son jóvenes en general? Porque tenemos los mismos problemas. Tenemos las mismas tradiciones en la ciudad... lo mismo... el mestizo que es agricultor, como el indígena que es agricultor, de pronto también tiene las mismas necesidades, los mismos problemas. No es porque solamente sea una cuestión cultural. Por ejemplo a *Pollito 3* fue más gente mestiza que indígena. Y además, yo me baso en otra cosa... Si películas con contenido muy propio, digamos asiático..., muy propio de ellos, venden aquí en occidente es porque de pronto a nosotros también nos interesa conocer y consumimos eso. Yo pienso que para ser internacional no... no me gusta encasillarme... El kichwa se puede volver internacional. Sólo tienes que plantearte una buena idea, una buena historia, ¡y llevarlo y venderlo! Yo también he tenido esos pecados, te comento, ¡de folclorizar!, mis pelis... Con *Pollito 1*, por ejemplo, cuando le puse Atanasio, o Gervasio, digo: “bueno ¿y por qué le puse eso?”. O... cuando es indígena, típico, la choza con los animalitos y ahí... ¿por qué? ¿Por qué no le puedo hacer que sea también... ¡qué se yo!... alguien que sea pudiente, indígena, por qué no? En la mayoría de mis pelis ya estoy abriendo un poco más el abanico (León 2018, entrevista personal).

William, entonces, es un cineasta en el que la mixtura se ha convertido en una tensión constante. Y al entender que cada producción es un proceso de aprendizaje no se mantiene sujeto a una única forma de hacer, ni de contar. Sin embargo se podría pensar que su trabajo tiene un sello particular que define su cinematografía, y podría plantearse de la siguiente manera: en general las historias contienen el marco representacional y referencial (de occidente) con los que William busca llamar la atención de públicos más grandes, no solo indígenas. Mientras que las tramas que diseña están directamente relacionadas al mundo material y simbólico indígena. Es en las tramas en donde se debería buscar el arquetipo cultural que quiere mostrar este realizador. Quizá por esta razón sus trabajos han ido ganando en valores estéticos y comerciales.<sup>44</sup>

*Pillallaw* es una obra bastante avanzada en este aspecto, saca partido, en términos narrativos y estéticos, de las herramientas para el registro visual y también de la creación de imágenes animadas que ofrece la tecnología actual; con lo que construye una historia de tipo épico a partir de un mito local. Sin embargo, esa “monumentalidad” no es parte de los dos conflictos centrales (las tramas), pues estos se refieren a la disputa que tiene una comunidad con el renacido Pillallaw, un ser que nació en la tormenta y ataca a niñas y niños que no están bajo el cuidado de sus padres (trama 1), y al mismo tiempo existe una tensión entre Atik y Mallu por el cuidado de Tamy, hija de Atik

<sup>44</sup> Para confirmar esta afirmación recomiendo que se visite el perfil de YouTube de *Inka's Records*, que es la página en la que William publica la mayor parte de sus trabajos, sobre todo los videos musicales que produce; así como algunos *tráilers* de películas, incluidas algunas con temática religiosa. El link: [https://www.youtube.com/channel/UCHEq\\_RQJftcxiDQubVG6s9w](https://www.youtube.com/channel/UCHEq_RQJftcxiDQubVG6s9w).

(trama 2). Estas tramas se van cruzando constantemente: la pelea contra el monstruo y las discusiones de la pareja por la crianza y seguridad de la niña.

Mallu, pareja de Atik, es un personaje que interpela constantemente los roles de género de la comunidad, y también las creencias míticas que aún se mantienen, y lo hace con rebeldía y violencia hasta permitir que la niña sea atacada por Pillallaw. Tamy, en cambio, representa el nexo entre el pasado y el presente y por esta razón se convierte en el objeto en disputa, hacia el final de la historia, ya que regresa en forma de espíritu para contar a su padre lo sucedido y guiar a la comunidad para que pueda vencer al monstruo y también castigar a Mallu por su accionar. Por último están los personajes masculinos: Atik, Kiskis, Tío Rundu y Tayta Mallu. Cada uno tiene roles diferentes en la representación mítica. Tío Rundu y Tayta Mallu están asociados con la tradición, Atik representa el tiempo presente, y material; y por último Kiskis es un personaje desubicado, entre ingenuo y valiente, que bien podría representar la contemporaneidad indígena pues tiene actitudes urbanas que no sintonizan bien con la vida del campo. Se trata de un conflicto bastante ambicioso que contiene algunas imprecisiones dramáticas, pero que al igual que en *El Ángel de los sicarios* se resuelve sin sacrificar la comprensión porque la fluidez de la historia así lo permite. Pero además, en el caso de *Pillallaw*, la corta duración de la película y el ritmo visual y sonoro la hacen entendible y entretenida.

Esto se comprueba en la segunda secuencia del film, cuando Tío Rundu cuenta la historia del monstruo a Tamy. Y en la secuencia final: la lucha contra el monstruo, en la que Tamy cuenta a Atik que Mallu la abandonó y por eso éste la mató y guía a los hombres hacia Pillallaw, y lo derrotan tendiéndole una trampa en la que Kiskis es el sacrificado. En estas dos secuencias, además, se puede apreciar concretamente el uso de los recursos narrativos del cine de terror y aventura con planos de corta duración para generar ritmo y tensión; efectos visuales digitales para caracterizar sobre todo al personaje de Pillallaw; una luz bastante contrastada que incrementa el misterio y por último una banda sonora, basada en efectos y música, que, en conjunto con la imagen, apela a la sensibilidad del espectador ya sea para provocar temor o afecto hacia los personajes (sobre todo Tamy, Atik y Kiskis). A pesar de todo esto, existe una sensación de extrañeza al mirar la película porque el uso de los formatos antes mencionados es extraño con los personajes que encarnan la historia. Esto sucede porque no necesariamente estamos acostumbrados a ver en pantalla personajes cotidianos

cobijados en un despliegue narrativo épico, y creo que ese es el detalle más interesante del trabajo de William,

La secuencia del relato de Tío Rundu contiene tres escenas y combina la fotografía con la animación. La parte fotográfica contiene la escena de inicio y fin de la secuencia, en la escena animada, en cambio, se ilustra visualmente el mito de Pillallaw mientras escuchamos a Tío Rundu contárselo a Tamy. El criterio fotográfico de esta secuencia es un logro bastante alto del filme, porque en términos del relato visual construye ubicación espacio – temporal (o *raccord*), genera progresión dramática ya que arranca con planos abiertos y paulatinamente se va cerrando hasta un primer plano de Tío Rundu cuando se acerca a Tamy para contarle la historia de Pillallaw. Y por último, otro acierto fotográfico de esta secuencia está en el movimiento de la cámara, ya que pone en relación a los personajes con el entorno y con la animación. Antes de analizar la animación, es importante mencionar que estas tres escenas funcionan muy bien en el montaje, ya que construyeron cortinas naturales para pasar de un plano a otro.<sup>45</sup> Esta secuencia está armada de tal manera que sugiere que leemos un libro pues la orientación del movimiento visual va de izquierda a derecha (el orden de lectura de un texto escrito), y cada cambio de plano, en conjunto con el diálogo que suena en *off*, parecería un cambio de página.

La escena animada también contiene valores expresivos y narrativos altos. En primer lugar hay que destacar la construcción de un plano secuencia para contar la escena. Este plano, al igual que en la escena anterior, arranca con imágenes panorámicas mientras en sonido nos enteramos que Pillallaw es un monstruo que despierta con la tormenta, cada cien años, y que para evitar su despertar hay que subir a la cumbre de la montaña Chuyug, lanzar ceniza al aire y rezar: “fuera Pillallaw, llévate los truenos Pillallaw”. Durante este tiempo la imagen va describiendo el espacio y los personajes: montaña, rayos, mujer en la cima y por último niños, niñas y el despertar de Pillallaw. A partir de este momento los valores de plano son más cortos, y su función ya

---

<sup>45</sup> El montaje es la unión de un plano, o toma, con otro, con el objetivo de crear el relato cinematográfico. Se trata de un hecho complejo ya que su ejecución condiciona varios elementos de la escritura filmica: la ubicación espacio – temporal, la continuidad de acción dentro de una escena, el ritmo por medio de la condensación o dilatación del tiempo, etc. Todo esto, además, debe pasar desapercibido por parte de quien mira una película y para ello existen varias técnicas de corte visual. Una de ella es la cortina, que se refiere a que un plano contenga dentro de su encuadre un elemento que cubra natural y progresivamente todo el plano hasta que se vuelve negro, y con ello se introduce el nuevo plano. Esta forma de corte es muy común entre dos planos que tienen movimiento. Para una revisión más profunda sobre el montaje y las técnicas de corte ver: Walter Murch. *In the blink of an eye: a perspective on film editing*. 2nd ed. Los Angeles: Silman-James Press, 2001.

no es descriptiva sino de presentación de los personajes. Durante este tiempo la narración sonora nos informa de que Pillallaw ataca a niñas y niños para desollarlos y ofrecerlos en sacrificio a los dioses del fuego y el rayo. Con esto termina la escena y volvemos al tiempo presente, otra vez por medio de una cortina natural.

La escena final de la secuencia opera en sentido contrario, va de planos cerrados a planos abiertos. Esto se hace con un sentido claramente concluyente, ya que en esta parte el Tío Rundu le cuenta a Kiskis cómo pueden enfrentar y vencer al monstruo. Esta progresión inversa, también, tiene una función catártica ya que ahora que los personajes saben al peligro que deben enfrentar, y lo contrastan con la cercanía de la cosecha y la venta de la misma, y esto provoca mucha desubicación entre los comuneros ya que por un lado deben sustentar su vida y por el otro enfrentar al peligro que asecha a sus hijas e hijos. El trabajo de William a nivel de lenguaje, entonces, timbra bastante alto, aunque con las limitaciones ya mencionadas; porque lleva el asunto a un contexto más complejo: el de la cultura kichwa, no sólo porque es un film hablado totalmente en ese idioma, sino porque sus personajes, aunque propuestos según el modelo norteamericano, no se anclan a la forma estereotípica de los filmes comerciales que trabajan el género del terror. Ni Pillallaw es del todo un antagonista, ni las personas de la comunidad son totalmente benévolas (ver cuadro 3).

Cuadro 3  
Pillallaw



Fuente: Pillallaw (DVD)  
Elaboración: Propia

La secuencia del enfrentamiento contra Pillallaw se cuenta en seis escenas. Cada una contiene una acción concreta, pero además es bastante enunciativa porque se anticipa contantemente lo que va a pasar (sea por diálogos, o por montaje). El detonante

de la secuencia es el encuentro entre Atik y el espíritu de Tamy, luego de ser atacada por Pillallaw. Por las características de la puesta en escena y del montaje se sugiere que esta escena ocurre algún tiempo después del asesinato, porque hasta este punto se infiere que nadie sospecha lo que realmente pasó con Tamy, y nadie sospecha de Mallu (salvo el espectador, a quien se le brinda toda la información). Sin embargo en esta escena se produce el encuentro y se cuenta directamente lo que pasó: Mallu sacó a Tamy de la casa para poder intimar con Kiskis. Con esta información Atik va a casa para tratar, por primera vez, de sacar información a Mallu sobre lo sucedido; pero no obtiene nada y abandona el lugar. A continuación vemos a los comuneros conversando y planeando, y por montaje pasamos a Kiskis, que está solo en el bosque, esperando y asustado. Atik enfrenta a Mallu por segunda vez, le increpa por su accionar y la echa de la casa sin aceptar el pedido de perdón de esta. Mallu, sola en el bosque, es asaltada por el espíritu de Tamy.

En las escenas descritas por lo general la puesta en escena y puesta en cuadro resuelven las acciones de los personajes con planos únicos, o con una relación de plano-contraplano. Es decir que son puestas bastante concretas y que sirven para que los personajes se enteren de lo que ha pasado. Y como en el caso de *El Ángel de los sicarios* aquí también las acciones son concretas y no se mezclan dentro de una misma escena: Atik descubre, Atik confronta, Atik planea, Atik confronta, y por último: Tamy se venga. Se trata de escenas muy concretas que tienen la función de preparación para la lucha final y el desenlace de las dos tramas.

La fotografía de estas cuatro escenas cumple las mismas funciones que las descritas en la secuencia de Tío Rundu: ubican y se acercan a los personajes para mostrar con mayor precisión su accionar. Esto se confirma, por ejemplo, en las dos escenas entre Atik y Mallu: en la primera vemos a los personajes a través de un plano abierto, y fijo, pero no nos acercamos a ellos porque Atik no obtiene lo que busca. En la segunda escena, Atik confronta abiertamente a Mallu y aquí sí existe la relación entre planos abiertos y cerrados; los primeros que cumplen una función de ubicación, y los segundos que nos acercan al conflicto, pero además nos colocan en el punto de vista de Atik porque vemos a una Mallu descompuesta al no recibir el perdón deseado.

En la escena final de la secuencia, el ritmo es otro; más acelerado y fragmentado. Esto sucede porque ya no se trata de una escena que contiene un conflicto dramático, sino que presenta un enfrentamiento físico: el de los comuneros que emboscan al monstruo para matarlo. El movimiento también cambia en esta escena,

pues se combinan planos fijos y planos con movimiento que tienen la función de ampliar la sensación hiperkinética de la historia. Sin embargo el contraste entre fijeza y movimiento es interesante porque sucede en momentos particulares de la escena: el primer golpe que asestan a Pillallaw, la muerte de Kiskis y la arremetida final de Atik contra el monstruo. Dramatúrgicamente esto se puede interpretar como la resolución del conflicto, o de la trama (ver cuadro 4).

Cuadro 4  
Pillallaw



Fuente: Pillallaw (DVD)  
Elaboración: Propia

La visualidad y sonoridad de esta secuencia también tiene valores altos que cumplen con las expectativas que este género promete: luz contrastada y texturizada, encuadres con buen criterio de selección y composición que permiten crear los efectos de apariciones del espíritu de Tamy, por ejemplo; y sobre todo movimientos grandilocuentes que tienen la función de tensionar o de ponernos en el punto de vista de algún personaje. El sonido, a partir de música, efectos y ambientes, crea la atmósfera necesaria para sugerir miedo, aventura o afectos. Y los diálogos, por su parte, cuentan casi textualmente lo que está sucediendo, o lo que pasará más adelante. Sin embargo de todo esto, se puede verificar también la fuerte influencia de una visión occidental en torno a lo indígena, porque visualmente nos enfrentamos a personajes de campo, que viven en casas de adobe. O también escuchamos música hecha con instrumentos de viento que tienen la intención de sugerir tristeza. Quizá son estos detalles son a los que se refería William durante la entrevista cuando decía que a veces también cae en la

trampa de la folclorización. No necesariamente sugiero que no pueda ser verdad que en el campo se viva en casas de adobe, que la gente duerma en un piso de tierra, etc., o que la música andina tenga características nostálgicas. Seguramente eso también pasa. Pero el reto de William es (re)construir la imagen de mundo indígena, presentarla desde otra perspectiva. La perspectiva de que el ser indígena no es un personaje abyecto en la modernidad, sino que forma parte de ella.

¡Quiero!... no porque sea una cuestión cultural... porque yo quiero exportar el kichwa como tal. Y lo hago una cuestión personal, por una sencilla razón: ¡porque está desapareciendo el idioma! Y quiero que ya no vendamos la idea de que el quichua, el indígena, es una cuestión de tener vergüenza, sino de orgullo. O sea ¡es otro idioma más que manejo! (León 2018, entrevista personal).

### **1.3 Pedro, el amante de mamá**

Resta analizar el trabajo de Nelson Palacios. Al contrario de William y Fernando, que han desarrollado un trabajo formativo a partir del año 2000, Nelson se ha mantenido en su forma de producir, y que lo suyo ha sido pulir su estilo, o “su cine” como él lo llama. Como se mencionó en el capítulo anterior, Nelson, que inició la producción de películas en el 2006, ha cambiado apenas dos veces de equipo de cámara y en los últimos años recién aprendió a editar; y sólo hasta hace poco tiempo conoció sobre el doblaje de voces para mejorar la sonoridad de sus películas. En síntesis, el trabajo de este director es un proceso lento, que busca sobre todo la expresión emocional antes que el desarrollo técnico, o de lenguaje.<sup>46</sup> Durante las conversaciones con Fernando y William, ambos coincidieron en que la personalidad de Nelson se distancia de la idea del cineasta, a pesar de ser uno de los que más ha producido dentro del cine popular. La característica que más se adecua al trabajo y personalidad de Nelson es la humildad. No se trata simplemente de una referencia a la pertenencia a una clase social, sino que es una adjetivación del comportamiento tranquilo y el poco ánimo

---

<sup>46</sup> Durante la investigación realizada para el libro *Ecuador bajo tierra* (2009), y el filme que acompañó dicha investigación: *Más allá del mall* (Alvear 2010), se definió el trabajo de este director como el melodrama masculino. La referencia funciona bastante bien en la definición, inicial, del trabajo de Nelson. Sin embargo, vale la pena profundizar en ello para poder crear un nexo más concreto entre el sentido de lo vivencial y el acto enunciativo de este director. Esta reflexión puede ser interesante, sobre todo, cuando se analice la relación de los filmes de este director con el público. Como se verá en el siguiente capítulo, Nelson es quizá uno de los directores más vistos, y muchos de los comentarios que se hacen de sus películas sintonizan mucho con las ideas “melodramáticas” que él mismo postula, lo cual podría ser entendido como que en realidad existe una verdadera sociedad melodramática.



de fama que tiene Nelson. Como él mismo ha dicho: “lo que le interesa es hacer sus películas, nada más” (Palacios 2018, entrevista personal).

Nelson es una persona nacida y criada en el campo, sus hábitos, gustos y prácticas sociales se caracterizan por la relación con la tierra, las personas que trabajan en ella y las actividades extra laborales que se desarrollan en dicho espacio (rodeos montubios, carreras de caballos, etc.). Los roles de género son elementos muy marcados en las ideas de este director: el hombre es duro, trabajador; la mujer se debe al hogar y los hijos tienen la responsabilidad de cuidar de sus padres cuando estén en una edad avanzada. Sin embargo, este discurso en boca de Nelson suena más a nostalgia que a una creencia mantenida:

Es un tipo de reflexión... la reflexión está en que el hombre, a pesar de tener su orgullo... y ser una persona de campo, duro, déspota; dobló el lomo y... todo por amor a su hija. Porque a la hija le hacía falta un pedacito de carne en su cuerpo, porque la mamá no estaba ahí. Entonces en la historia yo dejé todo ese orgullo a un lado... quería ver a mi hija feliz. Entonces ¿qué más importó ahí: el orgullo de varón, de que nunca más iba a regresar esa mujer a la casa, o valió más la formación del hogar; o la felicidad de la hija? La felicidad de la hija, pues. Ella se sintió contenta. Se formó, otra vez, el hogar. Muy lejos del “qué dirán” de la gente. Entonces ese tipo de reflexiones vengo haciendo, y me gusta hacer porque sé que a la gente le gusta eso. Pero fuera de aquí, de Ecuador (Palacios 2018, entrevista personal).

El cine de este director está anclado en la ausencia, sea definitiva o pasajera. Durante la conversación con él muchas veces tuve la impresión de que más que conversar conmigo lo hacía con su pasado, en el cual no quise profundizar sino sólo hasta dónde él lo permitiera. Por esta razón fueron pocas las referencias que me dio de su niñez, y sobre todo de la relación con sus padres, aunque en ciertos momentos hizo referencia a estos pero no de forma directa. No es la intención generar una idea prejuiciada sobre un pasado tortuoso, ni mucho menos; sin embargo cabe decir que la vida de campo no estuvo en sus planes de vida, a pesar de que reconoce guardar mucho afecto por ese espacio.

Llama mucho la atención cómo trata de ligar todo el tiempo sus experiencias con el cine. Nelson recuerda que una película mexicana lo atrapó siendo niño y desde ahí quiso volverse cineasta. En la escuela participó en obras de teatro que se montaban para celebrar alguna fiesta religiosa y dice que en una ocasión filmaron una de las obras, lo que le motivó a practicar lo que vio en aquel film: la relación con la cámara (que era básicamente no mirarla), o la conciencia del espacio que debía recorrer para entrar o salir de cuadro. Asimismo, cuenta que era bastante cercano a la poesía, que escribía

textos para leerlos los lunes en el minuto cívico de su escuela. Para él este es también un síntoma de su pertenencia al mundo del arte, y esta afición ahora se expresa en los títulos de sus películas: *El llanero vengador*, *No me dejes mamá*, *Buscando a mamá*, *El dolor de ser pobre*, entre otras.

Nelson abandonó la casa paterna apenas cumplió los dieciocho años, luego de un primer intento fallido en el que su padre lo sorprendió y lo regresó. Para Nelson la razón de la huida es solo una: él quería estudiar cine, pero no recibió apoyo por parte de su familia. Él es consciente de que no le podían pagar estudios tan caros, pero además no podían conjugar la idea de que una persona de campo se convierta en artista, ya que ese oficio está supuestamente destinado a personas con mejores condiciones económicas y con otro sentido de la vida. Luego de huir Nelson se aloja algún tiempo en Milagro, en donde participa en dos obras de teatro, y luego va a Guayaquil para estudiar en un colegio técnico la especialidad de electrónica. La idea de él era que esas “cositas” le acercaban más a “su sueño” de ser cineasta. Sin embargo eso no pasó y pronto empezó a buscar otras opciones:

No, no encontré nada... Luego, más bien, incursioné en lo que es en la música. Comencé a cantar en programas de aficionados en diferentes radios: Milagro, Naranjito, Guayaquil... Daule. Incursioné en lo que es la televisión, programas de aficionados... con Édgar Tobar en ese entonces, con Antonio... que también es escritor ahora... tiene su libro escrito... Antonio de *Vibra Ecuador*, no me acuerdo el apellido del compañero Antonio. Y que era director de ese programa. ¡Tampoco me llenó nada! Todos esos años no me sentí bien... Grabé con Abilio Bermúdez, el fallecido. Igual no me llené... Yo le decía, en ese entonces, a mi hermano Carlos; le decía: “ñaño, compra una cámara para hacer películas”, y mi hermano me decía: “tú estás loco” (Palacios 2018, entrevista personal).

En un punto Nelson se casó y estableció una familia, y como sostén de hogar tuvo que asentarse en una actividad que le produjera dinero y es así que se convierte en vendedor “ambulante” de plásticos. Esta es la última actividad comercial que realizará antes de decantarse definitivamente por la realización cinematográfica. Cuando en el 2006 se hace de su primera cámara poco a poco el cine empieza a copar todos los ítems de su vida. Actualmente no hace otra cosa que trabajar en sus películas, y no siente ninguna preocupación al respecto pues “comidita no le falta”, dice. Según cuenta, el cine se llevó su relación de pareja y le dejó la que tiene con sus hijas e hijo, sobretodo Sara, quien se encarga de apoyarle económicamente para su subsistencia. Nelson no solo es director, también es el actor principal de todas sus películas, y si a ello se suma que la mayoría de ellas tienen un carácter biográfico bien se podría interpretar que el

cine de Nelson es su excusa para regresar sobre su pasado y resolver los conflictos que han ido quedando pendientes: el abandono de su madre, o de su esposa, por ejemplo. Quizá es una interpretación demasiado apresurada, sin embargo cabe tomarla en cuenta si se acepta como válida la premisa de que el arte, y el cine, son ejercicios de autoexposición, en cierta medida.

*Pedro, el amante de mamá* es una de las películas de este director que tiene un alto componente vivencial. No se podrá saber cuánto de lo que Nelson ha puesto en escena en este film tiene correspondencia directa con la realidad, pero lo que sí se puede intuir es la necesidad de resolución del conflicto que tiene el director. La trama del film gira en torno al perdón y la reconstrucción de la familia. En la historia, Julia, la pareja de Nelson en la ficción, mantiene una relación con uno de sus amigos y abandona a este y a su hija. Sin embargo pronto llega el arrepentimiento, la nostalgia y la lucha por reencontrarse con su familia. Por su parte, Guillermo, el personaje que ejecuta Nelson, se ve atrapado por la presión social (el “qué dirán”) que lo impele a castigar el agravio cometido por su pareja, y la de su hija; que hace lo propio para motivar en este el perdón a su madre, y que permita el retorno de esta a la casa.

La estructura narrativa de esta película es simple y concreta, construye una cadena causal en la que constantemente se informa al espectador sobre el desarrollo de la misma, mientras que la trama, al estar enunciada casi desde el inicio de la película, tiene poco desarrollo. En términos generales, la puesta en escena y puesta en cuadro apoyan la creación de un tiempo extendido, es decir que el director sostiene la acción por tiempos prolongados en un intento de provocar que se mire, o se atestigüe, cada detalle relacionado con el conflicto y con los personajes. Esta, de hecho, es una de las principales características de las películas de Nelson, pues para él el cine es un acto de mostrar, y para Nelson uno de los problemas del cine contemporáneo es que la excesiva fragmentación de las escenas (en varios planos) impide que se pueda ver lo que en realidad está sucediendo. De ahí también que los criterios de puesta en cuadro con los que trabaja se basan en desgloses de no más de dos planos, que sirven para ubicar y para acercarse a los personajes, y en función de esos planos hace la edición.

Sin embargo, en ciertos momentos de la película esta forma se complejiza un poco ya que construye un montaje alternado que nos permite conocer qué sucede con dos personajes al mismo tiempo (Julia y Marlene; Guillermo y Marlene). Es el caso de la secuencia preclimática en la que asistimos a la pugna por el encuentro final entre madre, hija y padre. Se trata de una larga secuencia de quince minutos en la que se

alterna la espera de Marlene por su madre, el arrepentimiento de Julia por haber abandonado a su hija y por último la posición de Guillermo ante la situación; la cual en principio es violenta cuando le dice a Marlene: “quiero que sepas que ella es una mala mujer, ¡y que nunca va a regresar a esta casa!”, pero luego se ablanda cuando es él mismo quien trae una carta de Julia para Marlene y le ofrece llevar una de vuelta para que madre e hija recuperen el contacto, acepta convertirse en el intermediario.

En esta secuencia el código moral es ampliamente dibujado, tanto en lo visual como en lo sonoro. Asistimos constantemente al llanto desconsolado y escuchamos el arrepentimiento y la culpa al otro. Pero al mismo tiempo conocemos el orgullo afectado de una masculinidad que se atacó en sus más profundos valores. Y es precisamente por esta razón que vemos a un Nelson agresivo.<sup>47</sup> Estos tres elementos se repiten constantemente durante toda la escena, alternándose uno con otro, sobre todo las escenas de Julia y Marlene, que tienen un carácter totalmente apelativo hacia el espectador; pero que también contienen el interés final del realizador: el reagrupamiento del hogar, de la familia.

Aquí se produce un elemento narrativo (que me atrevería a llamarlo subtextual) que tiene que ver con el acto oratorio: por una parte, Julia, agobiada por la desesperación cambia su discurso de culpa por uno de recogimiento y súplica a dios para que interceda en la situación. Y al mismo tiempo, Marlene emprende una actitud semejante para con su padre, Guillermo, pues sólo es él quien podrá dar la aprobación final para el reencuentro entre madre e hija. De cierta forma el hombre se presenta a sí mismo como una entidad divina, que detenta el perdón. De lo que se trataría es de un deseo por controlar el devenir de los sucesos que en realidad el director no posee en la vida real. Lo que sucede es que el mundo que le enseñaron a Nelson ya no es de esa forma y aunque no es ni de lejos un mundo equitativo y ecuánime, tampoco es el imperio del hombre sobre la mujer, y los cambios del mundo moderno desubican a Nelson.

A pesar de tener una larga duración, esta secuencia contiene, como máximo, cinco escenas; sin contar con los planos de naturaleza insertados al inicio y al final que funcionan como una transición entre acto y acto. Las escenas, como ya he mencionado, se concentran en cada personaje, individualmente, salvo dos en las que se presenta a

---

<sup>47</sup> Quien lo conoce, o lo ha tratado, puede intuir pronto que se trata de una persona tranquila y relajada; que rehúye a la confrontación física o verbal. Sin embargo, en la ficción Nelson es otro, quizá su pasado; y sabe que tiene la licencia para ser diferente en ese espacio.

Guillermo y a Marlene. En estas dos escenas se producen dos acciones: en la primera se muestra el rechazo categórico de Guillermo hacia Julia, se trata de la condena por su accionar. En la segunda, en cambio, se trabaja alrededor del perdón que el hombre podría ofrecer a la mujer. Las otras escenas nos muestran a Julia en su proceso de arrepentimiento, culpa, nostalgia y búsqueda del perdón; y a Marlene esperando el retorno de la madre, parada el umbral de una ventana viendo hacia el exterior. Estas escenas se van intercalando entre sí, casi con un mismo patrón: Marlene espera, Julia sufre y Guillermo negocia, con él mismo y con su hija, el perdón a su mujer. El único factor de variación palpable es la duración de cada una. Al inicio las escenas, y los planos, duran más que las del final. Esto tiene que ser así porque el desenlace es más que claro: Guillermo va a perdonar a Julia, y le va a permitir que regrese a juntarse con él y su hija. Esta variación del ritmo cumple la función de advertir el desenlace (ver cuadro 5).

Cuadro 5  
Pedro, el amante de mamá



Fuente: Pedro, el amante de mamá (Youtube)

Elaboración: Propia

A nivel visual y sonoro se trabaja mucho con la intención de reforzar el sentimentalismo que construyen la historia y la trama. Los planos abiertos ubican en el espacio donde sucederán las acciones, y los planos cortos nos acercan a la emocionalidad de los personajes, principalmente Julia y Marlene. Con Guillermo nos mantenemos siempre distantes, ni siquiera lo vemos de frente, solo en planos laterales. Este desglose puede interpretarse como un ocultamiento del varón herido, aunque es simplemente una interpretación basada en el hecho de que a las mujeres si las podemos ver frontales y en planos cortos. El sonido, por su parte, es básico; se trata de una

combinación entre el sonido de los diálogos, registrados por el micrófono de la cámara, y una música ambiental, instrumental, que presenta temas populares como *The sound of silence*, *Hijo de la luna* y *Mujeres divinas*. Los primeros temas tienen la sonoridad de las pistas que producen músicos indígenas que tocan en la calle (presumiblemente por un tema de derechos de autor), mientras que el tema de Vicente Fernández suena a una interpretación libre (también por temas de derechos autorales). Sin embargo, lo interesante de estas pistas es que suenan en momentos muy concretos, no buscan solamente ambientar la película. *Hijo de la luna* está asociado mucho a Marlene y a Guillermo, *The sound of silence* suena en las primeras escenas de Julia y *Mujeres divinas* está al final de la secuencia, cuando el poder de decisión está totalmente en manos de Guillermo. Aunque se trata de una colocación bastante obvia, sí se puede advertir la intencionalidad del director al usar estas piezas musicales.

A pesar de que los tres filmes analizados corresponden a localidades y realidades culturales diferentes, sí es posible encontrar algunos elementos comunes entre ellos. La primera similitud, obvia quizás, tiene que ver con el rol que se asigna a las mujeres en estas películas. En el caso de *Pillallaw* y *Pedro, el amante de mamá*, la mujer está representada como una forma negativa de transgresión de valores tradicionales. En *El Ángel de los sicarios*, en cambio, a la vez que se le asigna el rol transgresor (en los personajes de Zoila y la misma pareja de Ángel), también se la muestra como un ser pasivo, dependiente de la figura masculina. Fernando es consciente de las críticas que ha recibido su trabajo por estos temas de género, así como William lo es de las críticas que le han hecho por “dañar la cultura”. Sin embargo en esas contradicciones se puede intuir la presencia, o la influencia, de la cultura de occidente, tomando en cuenta que los tres directores tienen mucho contacto con la ciudad, sobre todo Quito y Guayaquil, y por tanto son parte de las tensiones políticas, económicas y culturales que se desarrollan en estos espacios.

Otro elemento común, ya en términos de lenguaje cinematográfico, es el uso de la figura del *flashback*, un elemento narrativo que consiste en la capacidad de regresar al pasado con el objetivo de recordar, o aclarar algún hecho que sea importante para resolver la trama de un film. En el caso de las películas de Nelson, William y Fernando el uso de este recurso no se justifica en la resolución de la trama, ya que durante toda la película el espectador recibe toda la información necesaria, y no es necesario volver sobre información ya conocida. Sin embargo, en la concepción narrativa de estos filmes parecería ser importante la apelación al *flashback* pues de lo que se trata es de informar

a los propios personajes. Es un criterio extracinematográfico, pero para estos directores los personajes son seres importantes, en los que vierten mucho de su afectividad, y al usar este tipo de recursos quizá están sugiriendo un ejercicio de justicia hacia ellos: Zoila, en la película de Fernando, recuerda que tuvo que entregarse sexualmente a Don Tiberio para poder acceder a su venganza contra Ángel. Atik, en *Pillallaw*, recibe el recuerdo de su hija, en el momento exacto en que Mallu la echó afuera de la casa, y esto le da el valor de enfrentarla. Y por último, en la película de Nelson el flashback sirve para terminar de desentrañar la aventura amorosa de Pedro y Julia.

Porque tú pares a tus hijos, y te vuelas pensando cosas, ¿no? En *Tierra de fuego* al “boricua” lo llegué a querer como no tienes idea. Llegó un punto en que yo empecé a caminar como el boricua, creo; y a portarme como él. Y un día llamé a Gerardo, y le dije: “Gerardo me está pasando esto”. Y me dijo: “abandona el guión”. Le digo: “profesor, pero en este momento no creo que se deba”. “¡No, Fernando, déjalo!, porque hay escritores que se han quedado ahí, con esos personajes, para siempre. Y se convierten en cliché ellos también. Mi consejo es que lo dejes”. Y lo dejé un día viernes... y me metí una... fue la última vez que tomé a morir. Y tomé hasta el día lunes, de mañana. Y estuve una semana depresivo... en estado depresivo. Horrible, horrible. Era como que había perdido un hijo, no sé. Alguien se me había muerto (Cedeño 2018, entrevista personal).

## 2. ¿El cine de guerrilla es una categoría estilística o un lenguaje paralelo?

El cine popular es un hecho cultural y cinematográfico innegable en la actualidad. Sería pernicioso, en este momento, sostener una forma de crítica negativa hacia esta forma de producción que se siga basando en el criterio del buen gusto, el del dominio estético o del lenguaje. Está bastante claro que para estos directores Hollywood, Bollywood, México, etc., no es algo con lo que quieren competir. La industria cinematográfica es simplemente un modelo a seguir, y lo es no por su modelo de negocios (saben que no llegarán a manejar presupuestos de millones de dólares), ni tampoco lo es por su *star system* (curiosamente estos directores no se manejan por los criterios estéticos sobre el cuerpo y la belleza femenina, y masculina). La industria es un modelo a seguir porque es el lugar de la tecnología. Aunque estén conscientes de la máquina no hace las películas, ni cuenta las historias; saben que lo tecnológico es parte del espectáculo que “quiere consumir la gente”, y es por ello que se apegan lo que más pueden a los patrones narrativos del cine industrial.

En la narrativa popular quienes se vuelven interesantes y sintomáticos son los personajes, pues como he mostrado durante este capítulo estos son seres fuertemente

caracterizados por el localismo, no necesariamente responden a patrones estereotípicos (sobre todo de fuerza y belleza) como los que construye la industria cinematográfica. Pero además, estos personajes son interesantes porque muestran las huellas culturales de sus realizadores, sus constantes entradas y salidas del mundo moderno. Durante mis desplazamientos a los lugares en los que viven Nelson, William y Fernando sentí el cambio que implica moverse desde el centro de Quito. El paisaje cambia, la gente cambia, las interrelaciones también lo hacen; y una de las reflexiones que más me persiguió durante cada viaje fue el hecho de que el centro es incapaz de contener a la totalidad. Se trata de una heterogeneidad que es inasible, que no puede aprehenderse, a pesar de que en muchas de sus prácticas manejamos los mismos códigos: telecomunicaciones, transporte motorizado, franquicias de comida, vestimentas, idioma, etc. Los personajes, y las historias, del cine guerrilla son indicios de algo más complejo, que puede ser percibido pero no se puede conocer en profundidad salvo que se habite en esos lugares: Calderón, Cacha, Chone, Durán, El Triunfo, y todas las otras localidades en las que se produce cine de bajo presupuesto (llámese guerrilla, o no) a lo largo del Ecuador, de Latinoamérica o del mundo entero.

Los mayores referentes teóricos con los que he trabajado durante este trabajo provienen de investigaciones realizadas a la producción cinematográfica de Nigeria (Nollywood) y de Perú (cine regional). Muchos de estos trabajos se han enfocado únicamente en estudiar antropológicamente los personajes que se han construido en estas cinematografías. En el caso de Nigeria, la producción sobre todo se ha concentrado en la (re)elaboración de personajes propios de la cultura Hausa (Krings y Okome 2013). Se trata de personajes tribales en los que se encarnan conflictos religiosos en los cuales se enfrenta la cultura de occidente y la creencia musulmana. Dichos personajes (brujas, demonios y santos), se enfrentan constantemente en un ejercicio de delimitar lo que es bueno, y lo que es malo, de la cultura de occidente.

Los trabajos de Jedlowski (2013) y Larkin (1997) apuntan a demostrar que esta forma narrativa poco a poco se ha ido complejizando debido a la diáspora africana, y ahora también procuran construir personajes en los que se visibilice la cuestión de la diferencia cultural, los racismos y también las folclorizaciones que se producen en los intercambios culturales producidos por la migración, o incluso en el hecho de desear salir del país. En general los autores, y autoras, coinciden en que la narrativa cinematográfica africana ha sido exitosa por su capacidad de hacer de los personajes



locales su rasgo más distintivo, ya que estos son conocidos y aceptados por los públicos locales.

The success of the Nigerian video phenomenon has in fact been based in its capacity to interpret the dreams, fears, and expectations of tis local popular audience. And the informality of Nollywood's specific modes of production and distribution has had a fundamental role in making videos accessible for the lowest classes of the Nigerian social Pyramid (Jedlowski 2013, 49).

Esta noción de unas clases bajas es otro hecho que debe ser tomado en cuenta a la hora de analizar el cine popular. Más allá de ser un elemento de análisis económico, el sentido de pensar en clases bajas, o populares, sirve para acercarse a unas matrices culturales diferentes, las cuales definen sus consumos culturales y también las prácticas en las cuales performan su cotidianidad. En el caso de América Latina, especialmente Ecuador, Bolivia y Perú; la marca es la de la heterogeneidad cultural, ya que existen varias proveniencias étnico-culturales que impiden las generalizaciones, a pesar de que las concepciones estado-nacionales quieran tender a ello (Museo de la Ciudad 2001). Esta diversidad pone en escena un conflicto narrativo importante, ya que en este se puede mapear la interrelación entre el Estado y los pueblos originarios, por ejemplo. Y dan cuenta de las tensiones que se producen entre un supuesto proyecto nacional, de representación universal, y varias comunidades, locales, que no son atendidas ni vistas por ese supuesto Estado protector:

De algún modo estos filmes reflejan una especie de compensación, pues subliman una serie de insatisfacciones, propias de un desorden social en las regiones, a través de sanciones que vienen sobrenaturalmente, desde otro mundo, lo que genera aquel equilibrio que no existe en la realidad (Cabrejo, 2010, p. 55). Citador por (Bustamante y Luna Victoria 2017a, 62).

En el Ecuador no se ha profundizado en este punto como lo proponen los autores citados para el caso peruano. Sin embargo, me atrevería a decir que las conclusiones que hacen en torno a un “desorden social”, y a una “compensación” también pueden estar presentes en los filmes del cine de guerrilla ecuatoriano. Lo que sí se ha hecho para el contexto de este país es una caracterización de los géneros narrativos que se usan para la producción de películas. Mucho de este trabajo consiste en analogías relacionadas con la industria cinematográfica del tipo: western chonero, melodrama masculino, etc. Pero dentro de estos géneros también se sugieren géneros propios, relacionados con el gusto popular, como por ejemplo el cine religioso, o el kitsch. Dado

que *Ecuador bajo tierra* es el estudio más extenso que se ha hecho en el país sobre este tema es comprensible que no haya podido abarcar con mayor profundidad estos temas, pero aún así es una guía bastante razonable para poder empezar a comprenderlo.

¿De qué nos hablan estas películas? ¿Qué temas tratan y qué aportes traen a la cultura audiovisual de Ecuador? En primer lugar, el hecho de que esta vasta producción no haya tenido presencia en los circuitos legitimados de la cultura y del audiovisual, da cuenta de una profunda brecha social, económica y cultural. Por un lado, tenemos un grupo de productores que acceden a fondos públicos, inflan sus películas a 35 mm para presentarlas en salas y festivales, y por otro, a sus espaldas, encontramos una producción abundante, que desestabiliza todos los esquemas estéticos y económicos sobre los que la oficialidad intenta construir una noción de cine ecuatoriano (Alvear y León 2009, 29).

Esto lleva a la reflexión de fondo, que tiene que ver con las características que se le han asignado a la producción de películas, no solo en el Ecuador. Desde la perspectiva de la industria y lo profesional el cine tiene una serie de formas de preestablecidas para su realización: escritura, desarrollo, producción, postproducción, comercialización (modo de representación institucional). Cada una de estas “etapas” contiene, a su vez, metodologías de trabajo ampliamente sistematizadas, en las que convergen elementos técnicos y estéticos, pero que dependen enormemente del manejo de textos escritos (el guión, los planes de producción, las carpetas de producción, etc.), los cuales no son usados por los directores que se presentan en esta investigación. Entonces cabe preguntarse si ¿dicha falta de dominio de los códigos estandarizados del cine les niega la posibilidad de ser reconocidos como cineastas?, o si ¿su producción carece de propuesta estética? Analizar este tema solo desde esta perspectiva es limitar las posibilidades de comprensión y análisis del problema, y sobre todo es una limitante en la definición misma de lo que es, o podría ser, un cine ecuatoriano.

Para Fernando, William y Nelson el cine ecuatoriano es la representación de un sistema elitista, que piensa únicamente hacia fuera, sin tomar en cuenta lo que sucede hacia adentro del país. Para ellos, el cine ecuatoriano solamente tiene como fin los festivales internacionales, no el público local, y en esa búsqueda se desconecta constantemente del país. Y por esa desconexión se producen representaciones equívocas de las y los ecuatorianos. El cine ecuatoriano, en los términos de lo profesional, es una tensión “entre el <así mismo somos> y el <estamos, pero no todos>” como reza el título del texto de Santiago Estrella (2017) sobre la recepción del cine nacional.

No es la propuesta que la solución al problema sea obviar las condiciones y las formas de la industria para asumir completamente las formas del cine popular. Ambas tienen un conjunto de propuestas válidas que podrían mover no solo la economía nacional, sino un diálogo intercultural largamente aplazado en la historia nacional, Latinoamericana y mundial. Es evidente que esto representa un conjunto de complejidades muy difíciles de solucionar en el tiempo. Pero al considerarlas se abriría un conjunto de condiciones de posibilidad que permitirían la construcción de una cinematografía ecuatoriana más incluyente, en la que si bien es cierto no siempre estarán todas, o todos, al menos quienes estén provocarán un nivel de (re)conocimiento entre quienes miran.

Por último, el ejercicio de la mirada es un punto al que vale la pena darle atención. Pues en esta se esgrimen las formas en las que se (des)conoce al otro, etiquetándolo, prejuiciándolo o estereotipándolo, o al contrario, presentando una dimensión diferente de esa otredad. Tanto en el cine más profesional, como en el cine de guerrilla, existe un fuerte componente de prefiguraciones en las representaciones de la otredad, unas más complejas que otras, unas más violentas que otras. Y precisamente es ahí en donde se han construido unas nociones estéticas que habría que considerar: los roles de género, la presencia del indígena en la ciudad, el lugar de las clases empobrecidas en el escenario cultural, etc.

William es una muestra: su premisa de trabajo es ¿por qué no puede mostrarse un indígena diferente al que se maneja en el imaginario nacional?, sin embargo reconoce que muchas veces cae en el estereotipo de la representación del sujeto indígena. Nelson no logra entender los cambios del mundo moderno y pugna por reordenarlo en sus películas; y Fernando, por su parte, nos enfrenta a un mundo violento para demostrarnos las consecuencias de no seguir códigos de honor. Se trata de un escenario complejo en el que se pugna por sostener, o reorientar, constantemente la mirada. El reconocimiento de esta complejidad implicaría el desarrollo de una producción de cine menos preocupada por gustar afuera, y más comprometida con el público local, el cual por ahora no termina de sintonizar con lo que su cine le está ofreciendo.



## **Capítulo IV.**

### **La circulación**

Por eso las tiro al Youtube. Y cuando yo tiro una película al Youtube, lo que siempre digo yo: “allá el público sabrá si le gusta o no le gusta, de acuerdo a las reproducciones que hay”. ¿Por qué me gusta?, es porque instruyo a la gente, mando mi mensaje y me he dado cuenta, en mi primera película, que lo que a la gente le gusta son las historias, son mis historias. Porque ya me lo han dicho ellos: “muy bonitas sus historias, me encantan”, esto y el otro. Y ha sabido ser así porque... mientras siga rodando películas a Youtube, se ven a través de las reproducciones que... todos los días aumentan. Entonces se ve que a la gente si le llega.  
(Nelson Palacios, entrevista personal)

Este capítulo está pensado para conocer y entender las formas en las que Nelson, Fernando y William socializan, comercialmente o no, sus trabajos con el público; luego del proceso de producción y postproducción. Dentro del esquema del cine de industria, la puesta en circulación de una película se conoce como exhibición y distribución (Squire y Prieto 2006, 294-304); y es el punto en que se delinean las estrategias de comercialización para vender una película: ya sea la colocación de esta en salas de cine, el envío a festivales o la venta a empresas distribuidoras.<sup>48</sup> Por lo general, la forma más clásica arranca con el estreno comercial en salas de cine, y la proyección en la cartelera de estas por un tiempo previamente pactado con los distribuidores y empresas dueñas de las salas. Luego se producen las ventas para la transmisión de los filmes en los distintos sistemas de televisión (pagada, por cable, abierta, etc.), las mismas que se planifican de manera escalonada y arrancan como mínimo seis meses después del estreno en salas. Paralelamente se realizan los planes para la venta en soportes de disco (DVD) y posibles productos adicionales como juguetes u otros elementos. Se trata de una gran estrategia comercial que tiene como objetivo no solo la recuperación de los costos invertidos durante la producción del film, sino la ganancia económica y la posibilidad de financiamiento de próximos proyectos cinematográficos.

El contexto del cine guerrilla dista mucho de trabajar en función del esquema descrito. Existen varias razones para que esto no suceda de esa manera, la primera nace

---

<sup>48</sup> El tema de la exhibición y distribución cinematográfica es un punto nodal en la cadena de la producción de películas, ya que contiene los cálculos financieros para cubrir todos los gastos inherentes a la realización, y también establece las proyecciones de los márgenes de ganancia que se espera obtener. Se trata de un tema complejo ya que intervienen elementos extracinematográficos como el marketing, la contabilidad, la planificación financiera, etc. Por lo general este tema lo maneja el productor o productora ejecutiva. Para un análisis más profundo sobre los elementos y formatos que se manejan en esta etapa ver Jason E. Squire, y Miguel Ángel Prieto. *El juego de Hollywood: the movie business book*. Madrid: T & B editores, 2006.

en la condición autodidacta de los realizadores y en el hecho de que estos cumplen varias funciones dentro de la producción, con lo que su capacidad de gerencia es bastante limitada. Otra razón se puede encontrar en los lugares mismos en donde se producen estas películas, pues no cuentan con la infraestructura necesaria para seguir el patrón (salas de cine);<sup>49</sup> o si las hay no son de fácil acceso para estas películas ya que no cumplen con los requerimientos técnicos que demanda la proyección digital contemporánea, o son rechazadas por no tener “estándares de calidad” (Bustamante 2009, 48-54). Por último, también sucede que los propios directores definen sus formatos de circulación y escogen hacer muestras privadas en las que tienen todo el control sobre el precio de las entradas y la cantidad de gente que asiste a ver la película;<sup>50</sup> o se sostienen con la producción de copias en DVD. Últimamente han optado por el uso de las redes sociales para poner a circular libremente su trabajo, especialmente a través del Youtube.

Cuando se publicó *Ecuador bajo tierra* (2009) pudimos conocer que la estrategia de circulación con la que se manejaba la difusión de las películas se basaba, mayormente, en un método de autopiratería o de piratería consentida. Esto quiere decir que los directores, una vez terminada la película, entregaban a los vendedores de discos piratas los másters de sus trabajos con el fin de que ellos generen las copias y las

---

<sup>49</sup> Según el *Diccionario del Cine Iberoamericano* (Casares et al. 2011, 487–489), el Ecuador ha vivido dos procesos históricos en lo que se refiere a la actividad de las salas de cine. El primer momento se caracteriza por la construcción de lugares amplios, con capacidades de entre mil y dos mil espectadores, que se repartieron en varias ciudades y pueblos del país (por ejemplo el cine *Oriflama*, ubicado en Chone, en el que se proyectaron por varios años las películas de Fernando Cedeño y Nixon Chalacamá, entre otros). En estas salas se concentró mucha de la actividad cultural que se producía a nivel local, o se proyectaban películas internacionales. Según el texto, se trataba de un espacio con mucho movimiento y que producía un constante y elevado flujo de dinero (aproximadamente 25 millones de espectadores por año). Estos lugares eran gerenciados por personas naturales, generalmente productores de espectáculos. Este modelo de negocio vio su fin a mediados de la década de los noventa del siglo pasado. La crisis de las “grandes” salas dio paso a la instalación de los denominados complejos multisala. Se trata de empresas, generalmente asociadas a distribuidoras de películas, que aumentan la cantidad de salas de proyección y reducen el tamaño de estas. Esto con el objetivo de ofrecer una mayor cantidad de películas en un mismo horario. El sistema de las multisalas, además, redujo la presencia de estas en el país y se concentró en tres ciudades únicamente: Quito, Guayaquil y Cuenca (aunque en los últimos años se han instalado algunas en ciudades como Ibarra y Manta). En la actualidad operan en el país cuatro empresas que trabajan bajo este sistema, y las salas “tradicionales” han ido desapareciendo poco a poco. Una de las razones más importantes para que se produzca esto tiene que ver con los elevados costos en la adquisición de los equipos y sistemas de proyección digital, y el pago de licencias a las empresas distribuidoras por el alquiler de las películas internacionales de estreno.

<sup>50</sup> Este es, por ejemplo, el caso de William León. Este director ha optado por mostrar sus películas únicamente en funciones privadas, organizadas por él mismo o por personas que se lo pidan. Aproximadamente desde 2010 William optó por esta forma de circulación luego de que no pudo competir con la piratería, y tampoco llegó a acuerdos comerciales con distribuidores de películas. Ninguna de las películas de William, posteriores a *Pollito 2*, han sido comercializadas. (entrevista realizada a William León en Junio de 2018).

portadas de los filmes y los vendan de forma discrecional.<sup>51</sup> Esta forma de trabajo tiene algunas similitudes, y también grandes diferencias, con respecto a lo que Brian Larkin (2004) ha descrito para el caso nigeriano; o lo que Santiago Alfaro Rotondo (2013) plantea para el peruano:

An established system of production, postproduction, and distribution has been put into effect: a producer puts up the initial money, finds a writer, director, and actors, and produces the film. Once the film is made, the editing complete, and the covers for the tapes printed, the film enters into a waiting list for release, which ensures that no more than six films come out per month. On the release date the producer takes the film to one of the distributors in Kano and sells a master copy of the tape and several hundred copies of the jacket for about 50 Nairas (about 50 cents) each (Larkin 2004, 300-301).

El método que describe Larkin da cuentas de por lo menos dos características de la circulación del cine popular, y que tienen relación con los métodos en que se ponía a circular el cine popular en Ecuador: el primero tiene que ver con el uso, consciente, de los sistemas de la piratería, aunque en el caso nigeriano está claro que se impusieron ciertos límites, que a la postre beneficiaron a todos y todas las realizadoras. El segundo, en cambio, es la organización de estrenos por cuenta propia (que también se hacen aquí), pero que se regulan en lo que se refiere a la cantidad de películas que se hace por mes (no más de seis). En Ecuador ni el cine profesional, ni el popular, han logrado tener un nivel de organización de ese tipo, y por ende todos y todas las directoras ponen sus películas en el mercado apenas salen de postproducción. Quizá esto produce cierta saturación en la cabeza del público, el cual estuvo acostumbrado, por muchos años, a una o dos películas nacionales por año. En el caso peruano, en cambio, la diferencia es poco más grande porque:

Normalmente las empresas son creadas por los mismos directores para realizar sus películas y, a diferencia de lo que sucede en Ecuador (Alvear y León 2009), no hacen uso del sistema de distribución de la piratería. La mayoría de directores aspira a exhibir en salas formales o improvisadas sus producciones y recuperar así su inversión durante las primeras semanas de estreno (Rotondo 2013, 86).

---

<sup>51</sup> Esta forma de poner en circulación una película tiene distintas posibilidades y resulta difícil estandarizarlo en una sola práctica. En el caso de Nelson Palacios, como se describe en *Ecuador bajo tierra* (Alvear y León 2009, 55–57), él mismo consignaba sus películas en la Bahía de Guayaquil, y ahí se encargaban de comercializarla, sin pagarle nada a cambio. William León, por su parte, quiso asumir las funciones de los distribuidores piratas produciendo él mismo las copias para venderlas, pero al poco tiempo se detuvo porque los vendedores se hacían de un disco, lo copiaban y lo vendían por su cuenta. Fernando Cedeño, con *Sicarios manabitas*, no realizó un plan más allá de la muestra en el cine *Oriflama*, en Chone, y los piratas se apropiaron de su trabajo sin que él pudiera intervenir de alguna manera. Aún así, Fernando reconoce que en un principio la piratería fue “un mal necesario”, ya que gracias a ella su trabajo se difundió a nivel nacional e internacional.

Los métodos y sistemas de la piratería, en todo caso, han sido utilizados de alguna manera, en algún momento, por estos cines populares, con la finalidad de colocar su producción en el mercado. Aunque no existe una investigación concreta y enfocada únicamente en este tema (la circulación y el mercado “informal”) puede pensarse que estas formas de comercialización coinciden con un momento histórico en el que el comercio popular sobrepasó los regímenes de control sobre las mercancías “legales”, y la producción cinematográfica también entró en el circuito de lo pirateable. Esto coincide, además, con el apareamiento de equipos que permitían la copia de cintas de video, al inicio, y de discos ópticos después (primero el VCD, luego el DVD). Esta última etapa, la del DVD, se relaciona directamente con el auge de la economía china (Alba Vega et al. 2015), la cual se caracteriza, entre otras cosas, por la producción y distribución a gran escala de discos de video digital (DVD) a precios bastante reducidos.<sup>52</sup>

En todo caso, la lectura del *Ecuador bajo tierra* necesita profundizarse y actualizarse ya que las formas de poner en circulación los filmes han cambiado, y la piratería ya no es consentida por los realizadores, y también porque las plataformas de difusión se han diversificado. Nelson, Fernando y William entendieron pronto, y a veces por las malas, que la distribución de sus películas, de su trabajo, debía hacerse con cuidado y protegiendo sus inversiones. Si en un primer momento la distribución pirata les ayudó a darse a conocer públicamente, también les arrebató la posibilidad de rentabilizar su trabajo y cada uno desarrolló su propia estrategia de distribución.

## 1. ¿Cómo llega el cine de guerrilla a su (o al) público?

En el Ecuador el cine está un poco lejos de consolidarse como una industria sostenible y sustentable. El modelo de exhibición en salas de cine es una de las brechas

---

<sup>52</sup> Uno de los principales reconocimientos que se le ha dado a la piratería, desde lo popular, es que esta permitió el acceso a la producción cinematográfica de distintas partes del mundo, incluida la industria estadounidense, a un bajo costo. De alguna manera hizo más accesible la producción de la industria cultural Occidental. El DVD es la plataforma de ingreso a este mundo. Se calcula que las exportaciones de discos en blanco (grabables) desde China hacia México (puerta de ingreso a América Latina) llegó a las 700 millones de unidades, por año. Aunque esta no es la única explicación para este tema, ni es la mejor actualmente, vale la pena tomarla en cuenta porque en ese momento enmarcó, caracterizó y condicionó mucho las formas de circulación de las películas guerrilla. Para información más detallada y precisa sobre el sentido del DVD en la economía popular y el desarrollo de la piratería en América Latina ver: José Carlos Aguiar. " 'Vienen de China'. Los CD piratas en México desde una perspectiva transnacional". En: La globalización desde abajo. La otra economía mundial (2015).



más grandes, entre otras, que padece la cinematografía nacional. Desde la creación del Ministerio de Cultura y la conformación del Consejo Nacional de Cinematografía (en 2007), se puede visibilizar un incremento progresivo (sobre todo a partir del año 2010) en la producción y estreno en salas de películas ecuatorianas. Sin embargo este crecimiento no es consecuente con el público que asistió a verlas (ver anexo 1).

Según datos de César Vaca (2015) y del Sistema Integral de Información Cultural (2017) la tasa global de asistencia de público a las salas de cine entre los años 2010 y 2017 creció: de trece millones, en 2010, a quince millones y medio para el 2017 (ver anexo 2). El consumo de cine ecuatoriano alrededor de esos años, en cambio, bajó paulatinamente: 214.176 espectadores en 2013, 57.252 en 2014, 14.178 en 2015, 77.168 en 2016 y 21.283 en 2017.<sup>53</sup> En términos generales, el consumo de películas ecuatorianas (en conjunto) no sobrepasa el 2% del total de personas que asisten al cine. Se trata de un dato desalentador si se toman en cuenta los esfuerzos públicos y privados que se hizo para desarrollar esas películas (aunque es evidente que se deben considerar muchas más variables antes de sacar conclusiones terminantes sobre el tema).

Lo que llama la atención con respecto a este punto es que a pesar de la constatación del bajo nivel de convocatoria que tienen las películas nacionales, “profesionales”, aún se sigue trabajando con un modelo de exhibición basado en el estreno en salas de cine comercial. Mientras, por el otro lado, la producción “amateur” ha optado por formas más simplificadas de colocar sus películas entre los públicos, y a pesar de que no demuestren altos ingresos económicos, han conseguido al menos dos cosas: 1) que sus trabajos sean vistos por una cantidad más sostenida de público, 2) que las películas lleguen a más lugares y no se concentren únicamente en los centros urbanos tradicionales (Quito, Cuenca y Guayaquil).<sup>54</sup>

Obviamente tampoco vas a ganar una millonada, eso sí te lo aseguro. Pero sí va a hacer sustentable lo que tú hagas. En *Pollito 3* habremos gastado, digamos, unos siete mil, ocho mil dólares entre todo. Si tú metiste, por ejemplo, en Guayaquil, ¡mil personas!, a

<sup>53</sup> Cabe mencionar que en todos estos años la cantidad de películas no fue constante, y que en esta estadística sólo se está tomando en cuenta los filmes estrenados en salas que recibieron apoyo del Consejo Nacional de Cine: en 2013 y 2014 se estrenaron 9 películas, en 2015 fueron 3, en 2016 subió a 7 filmes y en 2017 otra vez bajó a 5.

<sup>54</sup> No existe un levantamiento de datos concreto sobre el nivel de ventas y los lugares de difusión de las películas del cine guerrilla. Esto es comprensible ya que se trata, sobre todo, de un escenario de economía informal en el que se producen mezclas de transacciones legales e ilegales. Sin embargo, la forma de trabajo de los directores permite hacer un acercamiento un poco más concreto ya que ellos han diseñado, o adaptado, formas no tradicionales de circulación de sus trabajos, ya sea que ellos mismos han salido a vender copias “legales” de sus películas, organicen sus eventos de estreno y proyección, o simplemente las coloquen en redes sociales.

cinco dólares por taquilla; automáticamente recuperas cinco mil dólares. Metes mil personas más en Riobamba, ya son otros cinco mil. Automáticamente se vuelven diez mil dólares. ¿Qué quiere decir eso? De los ocho mil que te gastaste... ya dos mil comienza a ser lo que es excedente. Y si es que comienzas a proyectar, a proyectar, sin contar con el alquiler... cesión de derechos ni nada por el estilo... entonces ya estás generando recursos. ¡Esa es la idea! Uno tiene que manejarse en números. Si yo sé que mi grupo objetivo no va a llegar, de pronto, a unas... mil personas ¿cuántas de esas mil personas me darían por taquilla cinco mil? Entonces yo tengo que hacer una peli de tres mil, o un cortometraje de tres mil. Si yo hago algo de diez mil automáticamente estoy perdiendo. Ponte en el plano más pesimista... ¡de ingresos!, y con ese presupuesto manéjate. Si tienes que dormir... hacer una cama comunitaria con una carpa en el bosque por ahorrar costos de hospedaje, con tal de salir con tu producción... ¡OK! (León 2018, entrevista personal).

La experiencia de William sugiere dos mecanismos de trabajo que resultan interesantes para comprender esta *otra* lógica en torno a la producción y circulación de películas. El primero es la consideración del público al que se va a dirigir la obra, desde el inicio mismo del proyecto. Este punto es importante ya que da cuenta de que sí existe, al menos *a priori*, cierta voluntad de producir películas que puedan conectar con los espectadores necesarios para que la actividad sea rentable, lo cual sintoniza con los planteamientos de la industria del cine. Y esta es precisamente una de las críticas que se le viene haciendo al cine profesional en Ecuador: no considerar al público. El segundo tiene que ver con un manejo presupuestario global en el que se considera el costo real de la película y su plan de recuperación. Este tema es clave en el análisis, ya que a través de este se expresan cuestiones no solo financieras, sino culturales y sociales que vale la pena poner en debate, pues para muchas personas el cine es un modo de vida, algo que brinda status, y eso probablemente se aprendió a través del *star system* generado por la industria; sin embargo esa no es la realidad ecuatoriana pues los presupuestos con los que se trabaja aquí son bajos comparados con los que manejan las producciones industriales, por ende es imposible crear, y sostener, una jerarquía social como la que maneja el estrellato cinematográfico.

Pero además, el levantamiento de fondos para la producción de una película “profesional” debe tomar en cuenta el cumplimiento de ciertos parámetros técnicos que encarecen los presupuestos (alquiler de equipo, pago de salarios, servicios de alimentación, etc.), pero que no son consecuentes con las posibilidades de financiamiento que se puede obtener en el país, o a nivel internacional.<sup>55</sup> Una de las

---

<sup>55</sup> Según datos del Consejo Nacional de Cine, hoy Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA), en el 2015 el costo promedio de una película oscilaba entre los 400 y los 700 mil dólares. Esta cifra es enorme si se tiene en cuenta que el monto máximo que se ofrece como incentivo a la producción no sobrepasa los

características del cine guerrilla es la producción con bajos presupuestos (entre quinientos y quince mil dólares), esto también incluye el trabajo con equipo humano reducido y la apelación a que los avances tecnológicos produzcan equipos más versátiles que les demanden el uso de menos herramientas.<sup>56</sup> La premisa de estos realizadores, como se ha visto en los capítulos precedentes, es que para el público es menos importante el equipo usado que las historias que se cuentan. La propuesta de William es muy válida en el sentido de que ha desarrollado un conocimiento adecuado de su público y ha logrado dosificar la relación presupuesto – producción sin comprometer su narrativa.

Existe también una característica interesante, en términos de identificación cultural, ya que estos directores a pesar de reconocer la gran influencia que ejerce en su trabajo el cine industrial, en especial el estadounidense; todavía son capaces de reconocer que no se parecen a Hollywood, y por ende toman muchas distancias sobre algunas de sus formas de trabajo: sea porque presupuestariamente hay un abismo entre uno y otro, o porque tienen una conciencia diferente en torno a la división del trabajo, y sobre todo al compromiso que la gente desarrolla con respecto a los proyectos:

Yo no me veo trabajando con “crew” de cincuenta personas. Ni en mis peores pesadillas. Yo me veo trabajando con los que de verdad deben estar. Porque hay el asistente del asistente, del asistente, del asistente..., eso no lo comparto. Para mí es mejor que haya una persona que cumpla dos roles y no cuatro para un solo rol. Si no están ahí mirándose las caras. Si estuviéramos, por ejemplo, en Estados Unidos, donde hay una industria de cine estoy de acuerdo; porque a la final gastas un millón y haces cien. Pero en un país como este no te puedes dar el lujo de gastarte un millón de dólares, y estando claro que en el mejor de los casos vas a hacer el mismo millón. Que sería el gran récord, que una película haga el millón de dólares, aquí (Cedeño 2018, entrevista personal).

Es probable que ese sentido de la diferencia sea el que permite que se inventen otras formas de poner en circulación los filmes del cine popular. Luego de sus malas experiencias con la piratería Fernando, Nelson y William tomaron caminos diferentes para mostrar su trabajo entre el público. Fernando, con *El Ángel de los sicarios*, optó, en 2015, por la negociación directa con los distribuidores de películas, mayoristas y

---

100 mil dólares (y no es una cifra constante), y que el acceso de créditos para la producción de películas, en organismos como Ibermedia, tampoco son mayores a 50 mil dólares. Eso significa que una película puede aspirar a conseguir como máximo un financiamiento de 150 mil dólares, en el mejor de los casos, que no representa ni la mitad del presupuesto total de producción.

<sup>56</sup> Dentro del ámbito fotográfico, por ejemplo, van apareciendo cámaras de video que son cada vez más sensibles a la luz y brindan la opción de evadir el alquiler de cierto equipo de iluminación, que podría representar un ahorro al presupuesto de producción.

minoristas. Pero no funcionó porque no pudieron llegar a acuerdos en los montos que se pagarían a los productores, ni en el precio que se fijaría para cada copia. Para este director está claro que su público objetivo no está en condiciones de pagar precios altos por una copia, a pesar de que sea cine nacional (algo similar sucedió con William). Por esta razón decidió, junto a otro cineasta guerrillero, llamado Nixon Chalacamá, emprender una gira para vender por si mismo su película, pero también para perseguir a los vendedores piratas. Según contó Fernando en la conversación, esta gira duró un promedio de cuatro meses, en los cuales visitó pueblos y comunidades de la costa, sierra y amazonía. La estrategia que desarrollaron para realizar esta gira estuvo marcada por el santoral religioso y un cronograma de las fiestas de cada lugar. Así se garantizaban que cuando llegasen tendrían la oportunidad de relacionarse, directamente, con la mayor cantidad de gente posible:

Y entonces preguntábamos: “a ver, ¿aquí en Chone quién es el que más discos vende?”, y nos decían: “tal persona”, “OK, a usted le vamos a vender”. La película valía dos con noventa y nueve, valía tres dólares. “Entonces se gana usted uno con cuarenta”, algo así. “Ahora, si usted les quiere vender a los demás distribuidores de aquí, les vende. Se gana como veinticinco centavos, para que ellos también se ganen”. En Santo Domingo, por ejemplo, Pachacama, él nos compraba de a mil películas. Nos saltamos a Paco Franco, nos saltamos las asociaciones y nos fuimos con los distribuidores, ¿no?. *El Ángel de los sicarios*, la primera semana, vendieron diez mil. La siguiente semana diez mil, después empezó a bajar. Hasta que nos dimos cuenta que la piratería nos estaba dando. Nos fuimos a La Bahía, y empezamos a hablar con los duros. Nosotros cogimos las copias y ya nos salían a dieciocho centavos. Y nos fuimos en dos carros a recorrer este país, otra vez. Con dos torres, transportada... ¡todo lo que hacían los piratas! Forramos un carro con publicidad. Me fui vestido de personaje, Nixon también fue vestido de personaje y los otros compañeros también. Una pantalla en el carro, una bocina y forrado el carro. Y así recorrimos cuatro meses. Nos fuimos a Google, descargamos las fiestas patronales de cada pueblo, para encontrarlos en fiesta a todos. Trazamos una ruta y empezamos a ir. Y nos fuimos con once películas, con las de él y las mías. Y así anduvimos, tiempo. Esa fue la manera de distribuir (Cedeño 2018, entrevista personal).

El relato de Fernando coincide en ciertos momentos con lo que dijo William, sobre todo en el tema de las negociaciones con las asociaciones de venta de discos, y sobre la intervención de autoridades estatales para la definición de los precios de las películas. Para ambos directores se quiso hacer una sobrevaloración de la idea de cine nacional, que se distanciaba de las posibilidades económicas de sus públicos, los cuales no podrían pagar cinco dólares por adquirir la copia de una película ecuatoriana. Pero además, William y Fernando coinciden en una forma de circulación que vale la pena resaltar: ellos decidieron llevar las películas directamente al público, y no solo confiar en la convocatoria de la sala de cine. Este mecanismo, además, les puso en contacto

directo con la gente, de la cual conocieron sus gustos cinematográficos, y eso probablemente podría ser una influencia para la realización de sus películas futuras.

Nelson, por su parte, ha seguido un camino diferente. Aunque no se pueda afirmar con certeza que a este director no le interesa la forma en que su trabajo llega al público, sí queda claro que su interés mayor es hacer películas. Sin embargo, parecería que sus películas son las que más consumo logran tener. Durante mucho tiempo Nelson se limitó a llevar los másters de sus films a la Bahía de Guayaquil para que ahí produzcan las copias y las portadas de estos. Aunque no lo ha dicho abiertamente, se sobreentiende que Nelson no vendía sus películas, las entregaba libremente sin recibir nada a cambio. Por esta razón no se podría estimar el número de ventas de las películas de Nelson en esta etapa, pero se puede suponer que el número es alto ya que nunca se negaron a recibirle ninguna película; al contrario, hicieron colecciones temáticas en las que se incluía su trabajo.<sup>57</sup>

Quizá por esta razón Nelson es quien menos ingresos reporta por su trabajo. Además, este director opta varias veces por salir él también a vender directamente sus películas. Según él no lo hace por una necesidad económica personal; realiza esta actividad para poder financiar la comida durante el rodaje de alguna película. Según sus estimaciones, cuando sale a vender por su cuenta logra colocar un promedio de veinte películas, en un lapso de dos horas. Una vez que logra reunir esos veinte dólares se devuelve a la locación para continuar la grabación de la película. Sin embargo, para Nelson esta no es una actividad primordial, pues como él mismo dice: “comidita no le falta” (Palacios 2018, entrevista personal).

Luego de la Bahía, Nelson creó, con ayuda de sus hijas, un canal en la plataforma audiovisual Youtube. En este espacio este director ha colocado la mayoría de su trabajo, y es en este lugar en donde se puede verificar de forma concreta, y contundente, el número de personas que han visto sus películas. *Pedro, el amante de mamá* reporta once millones de reproducciones, catorce mil *likes* y casi ocho mil

---

<sup>57</sup> En *Ecuador bajo tierra* (Alvear y León 2009) y el film *Más allá del mal* (Alvear 2010), es posible entrever el mecanismo con el que Nelson se relacionó con la Bahía, y también cómo trabajan los comerciantes de este lugar con respecto a la venta de películas. Se trata de un mundo bastante complejo en sus formas y relaciones, pero también es interesante pensar las formas en que desde este lugar se construyen las ideas sobre cine ecuatoriano, ya que aquí, según el relato de Alvear, no existen los films “profesionales”, sea por una ética de respeto a la producción nacional, o porque estos no se venden como las películas populares. Valdría la pena hacer un esfuerzo e investigar los flujos sociales y culturales que definen el acto de aceptar una película para que se venda en este lugar.

*dislikes*. Y su canal tiene cuarenta y tres mil suscriptores, en total.<sup>58</sup> A pesar de las reproducciones, y del número de suscriptores con los que cuenta el canal de Nelson, tampoco recibe ninguna retribución económica. Él está al tanto de que Youtube ofrece a sus suscriptores la posibilidad de monetizar sus videos, pero esta opción todavía no se le abre:

Antes yo no tenía nada de Youtube. Fueron mis hijas las que comenzaron a subir las películas, y desde ahí ya me he acostumbrado a subirlas. Ahora ya las subo yo mismo. He mandado mensajes al Youtube, internamente, por medio de mi correo, de mi Facebook... yo pienso que tengo que tener algo de dinero; a los señores de la página de Youtube, pero nunca me han respondido. Tengo entendido que... cuando abro mi cuenta, de tal película, me dice: "Nelson, tienes un reclamo de tal artista, de tal canción, de tal país. No panda el cúnico, tranquilo Nelson, tu cuenta está asegurada. Lo que te quiero dar a conocer es que él, y todos los que salen ahí, están cobrando sus regalías". Cosa que yo no creo, porque si usted conociera las gestiones que hay que hacer uno para entrar a cobrar. Y eso es un tiempo hasta que le acepten. Y no es así lo que dice Youtube: "tranquilo Nelson, no panda el cúnico, lo que te queremos decir es que ellos están cobrando sus regalías". ¡Mentira!, porque uno para cobrar regalías tiene... la una es tener copyright. Tiene que ser parte de copyright para que automáticamente vaya a la cuenta de él, o de ellos. Únicamente así. Porque yo digo: "¿cuántos de mis hijos no quisieron entrar en Youtube para ver eso?, y la cosa es que no tengo un canal... monetizado". Al no tener monetizado no tengo nada. Para que el canal esté monetizado... tengo, creo que una, dos películas ya con derechos. Porque los propios artistas me han dado los derechos. Pero no he hecho mención... de entrar otra vez ahí, porque es un trabajo duro entrar. Yo no, sino mis hijos (Palacios 2018, entrevista personal).

Es probable que esta plataforma digital se convierta en un nuevo objetivo en el aprendizaje de Nelson, pues parecería que el medio al fin le puede ofrecer algún mecanismo de recuperación económica por un trabajo intenso de doce años y cuarenta y cinco películas. Evidentemente esta parte del mundo globalizado aún está fuera del campo de acción de este director. Sin embargo nos ofrece de primera mano, y de forma muy concreta, una idea bastante clara de la cantidad de personas que están consumiendo el trabajo de este director. Es importante mencionar esto porque al inicio de la investigación, en 2017, *Pedro, el amante de mamá* contaba con cinco millones de

---

<sup>58</sup> Las cifras mencionadas reclaman hacer ciertas puntualizaciones. En primer lugar, Youtube contabiliza una reproducción cuando se ve un video por cierto tiempo. También es importante mencionar que el IP de una computadora se reconoce como un usuario en Youtube, con lo cual se garantiza que una misma computadora no modifique el número de vistas de un video. Y por último es importante tomar en cuenta la cantidad de "votos" positivos o negativos que los usuarios hacen por un video sugiere que la mayoría de visitantes vieron la película completa. Este es simplemente un dato referencial, pues Youtube no hace pública su metodología para contabilizar las reproducciones de un video por cuestiones de seguridad. Sin embargo vale la pena mencionar que si bien es cierto que *Pedro, el amante de mamá* es el film con más reproducciones en el canal de Nelson, otras películas suyas tienen reproducciones que oscilan entre cien mil y un millón. Para más información recomiendo visitar el canal de Nelson en: [https://www.youtube.com/channel/UCbVnUOh6xg4ZC33NSbcxUmQ/videos?disable\\_polymer=1](https://www.youtube.com/channel/UCbVnUOh6xg4ZC33NSbcxUmQ/videos?disable_polymer=1).

reproducciones, pero un año después esa cifra se ha duplicado, y sigue creciendo mes a mes. Esto da cuenta de que se trata de un film que se mantiene vivo y circulando entre la gente, con gustos y críticas de por medio (ver anexo 3).

## **2. Producciones locales, públicos globales: el cine de guerrilla y la idea de deslocalización**

Cuando se les preguntó a los tres directores ¿por qué creen que la gente ve sus películas?, todos coincidieron en que a la gente le gusta sus películas. Vale la pena, entonces, reflexionar acerca del concepto mismo del gusto, ya que existen ciertas asimetrías en torno a la comprensión de esta palabra que producen aceptación y rechazo, al mismo tiempo. Laurent Jullier (2006), partiendo de la propuesta bourdieuana sobre el gusto y la distinción en el campo del arte, propone una forma concreta para el ámbito cinematográfico. Para Jullier, la construcción del gusto, en el cine, tiene que ver con una práctica normativa que no es estática y que tiene valor epocal. Por mucho tiempo, el gusto cinematográfico estuvo marcado por la influencia de la estética kantiana, lo que significa que para que algo pueda ser reconocido como algo de buen gusto, o que pueda gustar a las personas, debía tener la impronta de la creación artística (Jullier le llama inmanentismo). Y un artista solo lo es en la medida en que prueba formación y dominio de los elementos técnicos, narrativos y compositivos de su campo de creación. Esta noción se traduce en que el arte, el cinematográfico en este caso, no es un oficio que puede ser ejercido por cualquier persona y también en que no es un campo que se abre fácilmente. Dentro de la noción kantiana, Nelson, Fernando y William no son sujetos de reconocimiento social como artistas, ni su producción puede ser valorada como de buen gusto, y por ende sus películas no deberían gustar al público. Sin embargo hemos visto que esto no es del todo cierto.

El sentido epocal del gusto, como lo desarrolla Jullier, es la piedra de torque en la que la visión y la estética kantianas pierden sentido. La razón está en que el cine, conforme avanzó el tiempo y se desarrollaron la tecnología y los consumos de las personas, se convirtió en un espectáculo de masas, y esa masificación afectó los parámetros que marcan el gusto popular. En ese sentido, una película puede gustar a las personas ya no solamente porque ha sido producida por determinada persona: una película también puede gustar por los efectos especiales, el género o el elenco actoral que participe en ella. También puede gustar porque su elevado presupuesto es una

garantía de calidad, o simplemente gustará porque se la reconoce como original; y las personas que la vieron hablan bien de ella y se la recomiendan a otras (Jullier 2006). Esta última posibilidad se enmarca y relaciona con el trabajo de Fernando, William y Nelson. Sus películas han gustado porque las personas que las vieron las recomendaron a otras (el boca-a-boca), sobre todo porque se alinean con los géneros que la industria ha popularizado.

Es evidente que se trata de una conclusión *a priori*, que sin embargo sirve como referencia, en el contexto de la investigación, para tratar de explicar por qué, por ejemplo, una película como *Pedro, el amante de mamá* llega a tener millones de reproducciones (y catorce mil *likes*). Este punto marca los límites de este trabajo ya que no es un estudio de recepción, pero sí presenta algunas situaciones que vale la pena tomar en cuenta para el análisis, ya que lo que sugiere esta supuesta aceptación del cine popular, o de guerrilla, en Ecuador; es que las nociones del gusto ya no son solamente las que nos enseñaron como condición de acceso al patrón civilizatorio, sino que están cargadas de una dinámica propia que se acerca y se aleja, constantemente, de las formas preestablecidas. El cine de William, Fernando y Nelson gusta a algunas personas, al mismo tiempo que disgusta a otras, que no lo aceptan como una forma de cine, ni como una opción que podría aportar al campo del cine en el Ecuador. Esta es la nueva tensión que deben atravesar los directores.

Un crítico que pretenda establecer un juicio de experto sobre películas llegadas de territorios lejanos sin ser un fino conocedor de sus costumbres, ni precisar que los pervierte o falsifica, cae siempre bajo la férula de la ideología del gusto natural: como a los hijos de la alta burguesía se les supone que saben naturalmente qué cubierto elegir para cortar el pescado, a este experto despreocupado, o poco precavido, se le supone naturalmente que sabe lo que es bueno o no lo es [...] (Jullier 2006, 39).

La existencia de una ideología del gusto natural está conectada con la noción de los universales dentro de los estudios culturales en su versión más crítica (Martín Barbero, Aníbal Quijano, etc.). Estas dos categorías dan cuenta de la existencia del espíritu homogeneizador de la cultura de occidente y su proyecto civilizatorio. Y es en este contexto en el que el cine guerrilla carece de espacio, ya que su narrativa, como vimos en el capítulo anterior, está muy conectada con lo local. La concepción de lo local, en este caso, no se circunscribe únicamente a un espacio geográfico delimitado, sino que acoge al conjunto de expresiones culturales que difieren del modelo civilizatorio occidental, o que se desarrollan paralelamente a este acogiendo algunas de



sus formas y desestimando otras. Esos “territorios lejanos” a los que se refiere Jullier no necesitan estar a miles de kilómetros de distancia, unos de otros. Estos territorios son lejanos en la medida en que no se logran entender, o aceptar, formas o prácticas sociales que se producen dentro de un mismo país, porque “son disonantes” de los discursos oficiales o de los cánones preestablecidos.

Desde esta perspectiva es más claro entender la polarización del gusto alrededor del cine de guerrilla, ya que por un lado existen personas que lo consumen, y por otro hay quienes lo rechazan. Y el grupo que lo rechaza es precisamente quien tiene, de cierta manera, el control sobre la difusión (salas de cine, canales de televisión, etc.). Para William, el rechazo a su trabajo se debe a que, supuestamente, este no sintoniza con los gustos del público, o que no es parte de los grupos objetivos de las plataformas a las que ha querido vender sus películas:

Mi idea, por último, cuando estrené *Pillallaw y Llakilla kushikuy*,<sup>59</sup> fue que en un solo DVD ya salga... para lanzarle al mercado. Pero ya como no podía contar con los piratas quise hacerlo a través de El Comercio, que lo puedan distribuir... Me repitieron lo mismo que siempre he escuchado: ¡que no! Que no va a pegar la peli. Que no estaba dentro de sus estándares establecidos, y que no está dentro de lo que ellos esperan. Y que... En otras palabras me dieron a entender que, seguramente, por ser una película indígena, o perdón, una película en kichwa, no iba a pegar. Luego, cuando salió *Pollito 3*,<sup>60</sup> este año... tenía diálogos ya con Teleamazonas. Dije: “¡bueno, está bien!, no quiero ganar interés, pero ¡sí quiero dinfundir! Aunque no me paguen... pero sí quiero que lo pasen por un canal que tenga una acogida nacional, como Teleamazonas o Ecuavisa”. ¡Pero me salieron con lo mismo! Que como estaba en kichwa no se podía pasar. Yo en lo personal creo que todavía somos muy... atrasados... en eso del... no sé si llamarle “rescate”, o de pronto... ¡de la valoración de la riqueza cultural que tenemos como tal! Pero porque a veces la riqueza cultural... cuando tú dices valoración, automáticamente se mete en algo folclórico, o en algo de National Geographic, o algo documental. Entonces no lo ven como algo de entretenimiento y lucrativo. ¡No lo ven! Y a veces ni nosotros mismos lo vemos, y por eso es que es complicado. Mientras que en Perú, en Bolivia... sobre todo en Perú, hacen programas en kichwa... perdón, comerciales en quechua, programas en quechua. ¡Y les va bien! ¡Pero aquí no! Y yo sé que el momento que algún canal, alguien, lo ponga, ¡y le vaya bien!, automáticamente ya ahí... “¡ah no, chévere!, si ha sabido pegar. ¡Venga para acá!”. Pero mientras tanto no. Estamos golpeando puertas para que esto se de (León 2018, entrevista personal).

Lo que opera, por debajo de lo que cuanta William, es un conjunto de relaciones de poder que tienen el objetivo de sostener un régimen cultural, el occidental, que se niega a abrirse a la diferencia, que no termina de aceptar la existencia de la diversidad, y

<sup>59</sup> *Llakilla Kushikuy* es otro proyecto de William que accedió a los fondos concursables del Consejo Nacional de Cine, en 2010, en la categoría de producción comunitaria.

<sup>60</sup> *Pollito 3* es el último largometraje que ha dirigido William. Esta película se grabó a finales del 2017, y se estrenó a inicios del 2018.

que por sobre todas las cosas pretende sostener, aún, el supuesto conocimiento de lo que le gusta al público. Resulta bastante llamativo que a pesar de que este director maneja los términos de la industria (lucro y entretenimiento) no sea aceptado como un productor de contenidos válido en el contexto de la industria del entretenimiento. Quizá la explicación para esto vuelve a relacionarse con la comprensión de lo local que tienen los programadores.

Desde esta perspectiva, lo local es un antónimo de lo masivo, y como negocio lo local representa menos posibilidades de generar grandes ventas. Sin embargo, Nelson, William y Fernando son productores locales que han llegado con su trabajo a lugares distintos de sus ciudades o provincias, incluso a otros países: México, Perú, Bolivia, Estados Unidos, Inglaterra, etc. ¿Es posible ampliar el rango conceptual del término, para pasar de una comprensión meramente geográfica a una (inter)cultural? Me atrevería a responder afirmativamente a este planteamiento porque, como se ha propuesto en este trabajo, las posibilidades de los intercambios culturales, sobre todo en el terreno de lo popular, nos hablan de la existencia de una serie de encuentros en los que se produce intercambio de saberes. Y ese intercambio, además, es posible por el avance de la tecnología, de las redes sociales y del alcance del internet. En ese sentido es poco probable sostener la idea de que existe una civilización-globalización homogénea. Y esta idea es perfectamente aplicable al campo cinematográfico.

Lo local y lo popular se encuentran para generar un conjunto de posibilidades que, basado en la perspectiva de Carlos Alba Vega (2015), podrían ser las dos potencias que expresan el mundo globalizado desde abajo (en el campo del cine), y que se convirtieron en elemento de pugna hacia el mundo globalizado desde arriba (el mercado). El público del cine popular contiene la fuerza que moviliza a este mundo de abajo, ya que los directores han demostrado que cuentan con este que, además, no se circunscribe a los límites de los estados nacionales; su sentido periférico lo ubica en distintos lugares, y casi al mismo tiempo. Por el otro lado, el del mercado, existe un conjunto de elementos normativos que aún pretenden controlar el sentido de la definición del lugar social de las personas, pero parece, a estas alturas, más un discurso retórico que un hecho de facto. Evidentemente una cosa es la teoría y otra la práctica, pues en el escenario formal aún se mantiene el control de los medios por parte de las clases hegemónicas y los grupos de poder económico y político.

Sin embargo de esto, el cine de guerrilla ha logrado, en distintos lugares alrededor del mundo, y con distintos nombres,<sup>61</sup> ocupar espacios que le eran negados hace no más de veinte años. Probablemente sí tenga cabida la hipótesis de que el gusto popular es capaz de otorgarles ciertos espacios que el canon cinematográfico por sí mismo no se los daría. En la perspectiva del trabajo de Fernando, William y Nelson lo que sucede es que el público ecuatoriano necesita encontrar, o desarrollar, un modelo propio que tenga mayor relación con la complejidad y la heterogeneidad de la sociedad ecuatoriana. Y parte de encontrar ese modelo propio es, precisamente, conocer al público, y entender, quizá, que el modelo autoral con el que se ha construido la idea de cine nacional peca de ser universalista y naturalista, y por eso mismo resulta excluyente.

Como se ha planteado en varios momentos durante este trabajo: lo popular forma parte, a su modo, de la cultura de occidente. Lo que lo diferencia, o lo aleja de esta, es que en el seno de sus expresiones culturales sobreviven también formas no occidentales de habitar el mundo. Estas formas, a las que he llamado tradición, son estrategias de existencia ya que Occidente no termina de abrir sus puertas para todas estas personas. Sin embargo, el sujeto popular, desde mi perspectiva, conoce los códigos culturales de al menos dos culturas diferentes. Y esa hibridación le otorga ciertos valores con los que vale la pena entrar en diálogo, pues abre las posibilidades de la narrativa cultural, al mismo tiempo que evita el desvanecimiento individual en un mar de homogeneidad.

Se trata de un tema muy complejo, que no se resolverá en la reflexión teórica; pero las experiencias que me compartieron estos realizadores hacen pensar que sí podría ser una posibilidad viable. Tanto Nelson, como William y Fernando dijeron en algún momento sentirse sorprendidos por los lugares en los que su trabajo era conocido. William, por ejemplo, va a ampliar su lugar de trabajo y va a establecer una oficina de producción en la ciudad de Guayaquil. Para este director, esta ciudad le ofrece un nuevo mercado para trabajar (las congregaciones religiosas establecidas por migrantes indígenas) y cree que ahí podrá ampliar su rango de público. Eso no significa que dejará de producir en Cacha, ni que se dedicará solo a producir videos de contenido religioso. Fernando, de igual manera, se sorprendió de que sus películas se hayan vendido más en la sierra que en la costa. Y Nelson, por último, sabe que sus películas, pensadas para

---

<sup>61</sup> Cine regional, Nollywood, cine bajo tierra, cine popular, etc.

gente del campo, tienen acogida en algunas ciudades de México y también entre practicantes cristianos.

*Ángel*[...] ha estado, si mal no me equivoco, en doce festivales. ¡Y no hemos perdido público! En Cuenca fue la prueba de fuego, en La Orquídea. Teníamos una sala con doscientas sesenta personas, ¡a full! Y le dije a los colegas: “si en quince minutos, compañeros, se nos va la gente: perdimos”, ¿no? Porque Cuenca es ¡Cuenca! ¡No se nos fue la gente!, ¿no? Y cuando terminó la peli teníamos veinte minutos de foro. Y a la hora y media tuvimos que decirles: “¡ya váyanse!”. O sea... ahí sentimos que nosotros hacíamos películas para público... ¡para el pueblo! Y es nuestro objetivo. O sea vamos para público que consume *Rápido y furioso*, *300*, *Esparta* y todo lo que sea de ese cine comercial. En la sierra, en los pueblos, se vendían películas en cantidades industriales. Fue increíble que... siempre discutimos estos temas: que *El Ángel de los sicarios* se vendió más en la Sierra que en la Costa. Y es un tema de aquí. Pero vendimos más en la sierra que en la costa (Cedeño 2018, entrevista personal).

Es probable que la sorpresa de Fernando se deba a que en él operaba también el estereotipo localista y la noción del gusto preestablecido. Sin embargo el enfrentarse directamente al público le posibilitó entender que los espacios geográficos, y las supuestas barreras culturales que construyen, no son una limitante al momento de expresar el gusto por producciones que vengan de otros lugares. Y más aún: que puedan sentir identificación y empatía por sus historias. Esta experiencia le dio, además, una forma concreta para medir su trabajo y las posibilidades que tiene para llegar a públicos más grandes. Y quizá por esa razón ahora esté convencido de que su próxima película irá a salas de cine. Con Nelson ocurre algo similar, con la diferencia de que también cuenta con públicos de otros países:

Cuando yo trabajé una película, *Buscando a mamá*, que fue la que me abrió las puertas fuera de aquí, de Ecuador, sentí y vi a través de las reproducciones lo que al público le gusta de mí. Comencé a entender que son las historias. Y de ahí comencé haciendo las historias que al público le gustan. Mucho más allá de la edición, mucho más allá del rodaje son las historias. Entre ellos hay personajes que yo conozco, y otros que han llegado; hay alcaldes de otros países, hay notarios de otros países, licenciados, abogados, músicos de México, bandas de Argentina, bandas musicales, fanáticos de estas películas. De todo hay. Me importa, me llega, me siento bien cuando me llaman, me dejan mensaje en el Facebook, en el correo; en el teléfono me llaman: “yo soy de tal parte y vi su película, y me gusta, ¡éxitos compañero!”. La mayor parte son evangélicos de mi público... (Palacios 2018, entrevista personal).

Es evidente que la cultura no se expresa de forma unidireccional, en ella intervienen procesos que son incluso contradictorios, pero que al expresarse juntos construyen otras formas representacionales y narrativas. Lo que complejiza tratar estos temas es la dificultad de deshacerse de los prejuicios propios. El cine de guerrilla, al

traer la impronta de lo marginal, puede generar la expresión de grandes temores cargados por el prejuicio de pensar que la marginalidad es sinónimo atraso cultural. Sin embargo la experiencia de tratar con estos directores me ha mostrado que existen más posibilidades que desventajas. Lo que sucede es que Ecuador, y los países que se formaron a partir de regímenes coloniales, carga una deuda histórica enorme en torno a la definición, y sobre todo aceptación, de sus identidades; y además ha caído en las trampas de la jerarquización social y cultural.

Lo que los realizadores de las ‘bajas altitudes’ hacen es exponer de manera radical el policentrismo y la multiculturalidad que conforman el Ecuador contemporáneo [...] En la literatura, como en el cine, las narrativas fundacionales responden, como es sabido, a la necesidad de afirmación de una identidad nacional nueva, en general mestiza, que funcione como promesa de un futuro mejor para el país (Ramos 2016, 49).

El proceso del cine de guerrilla no se puede revertir. Es un hecho concreto que, además, se ha posicionado en varios lugares del país, y fuera de él. De nada serviría emprender esfuerzos para desmontarlo. La lectura que propone Lucía Ramos Monteiro (2016) sobre este cine, junto con el concepto de identidad nacional, es un buen punto de referencia para iniciar la reflexión en torno a ¿qué hacer con esta práctica cultural, con esta forma de hacer cine? Es claro que la precaria situación económica, política y social del país está lejos de resolverse, incluso a veces parece agravarse; estos son argumentos suficientes para entender que es urgente considerar otros caminos, y sobre todo: que esos nuevos caminos transitan en el escenario de la crisis constante que nos separa y divide.

La separación y división está presente en el cine ecuatoriano: existen “profesionales” y “amateurs”, existen también películas ecuatorianas sin público. Y existe, al parecer, un público que prefiere las películas “amateurs” antes que las “profesionales”. Esta es una parte de la realidad del cine nacional ecuatoriano, y bajo estas circunstancias cabe preguntarse si el camino que se ha trazado es consecuente con esa realidad. Durante las conversaciones con William, Fernando y Nelson surgió un término que sirve para definir la actitud con la que se podría enfrentar esta situación: “frentear”. Es un término de uso común en el lenguaje coloquial del país, que se refiere al acto de encarar las situaciones, enfrentarlas con el ánimo de ganar y hacer valer una posición.

Estos directores le han “frenteado” al cine nacional en los espacios que han podido: producción, postproducción y circulación. Y también han frenteado a los

críticos y detractores de su trabajo, y poco a poco se han ido abriendo espacios, aunque pequeños, en el contexto cultural ecuatoriano. Lo más interesante de este “frenteo” es que lo han hecho no para desplazar a otros, sino para ocupar un lugar y de alguna manera lo han podido conseguir. No es que su propuesta sea mejor (de hecho saben que hay cosas por mejorar, y críticas válidas sobre sus películas), simplemente es diferente, y esa diferencia permite acceder a otras formas de hacer, pensar y sentir.

El desarrollo tecnológico posibilitó la descentralización de la producción, narrativa y circulación de películas. Estos cines “periféricos”, por su parte, tienen la función de abrir otras formas de representación. Pero sobre todo estos cines son la posibilidad de hacer crítica cultural al modelo de la cultura global. Su existencia permite que se (re)conozcan otras formas de habitar el mundo. Formas híbridas que dan cuenta de su heterogeneidad, en las que no cabe la unidireccionalidad, ni que el telos debe ser el objetivo final. Lo interesante de estos cines, en los últimos tiempos, es que su actitud “frenteadora” les ha dotado de una dignidad que les impide bajar la cabeza ante la crítica, y más bien le han dado la cara y han hecho valer su posición:

Mira... hubo alguien que en algún punto a nosotros nos dijo como... ¿cómo sería palabra?, ya no la recuerdo muy bien... déjame pensar algo para poder explicarlo... ¡pueblerinos! Nos han dicho: “hacen pelis para un pueblito”. Les digo: “pero da la casualidad de que Ecuador está formado por pueblitos, y cuando hemos ido a esos pueblitos hemos vendido”, ¿no? Entendemos que no podemos ir a vender al norte de Quito. Ni tampoco vamos a ir a vender en Samborondón. Pero nos interesa la otra masa, nos interesa la cantidad de gente. No nos interesa esa élite, para nada. Y si la ven y nos juzgan pues que nos critiquen, y todo lo que sea, hay gustos y gustos. Yo trato de no “bronquearme”, de mantenerme en paz con todo mundo. Pero cuando toca frentear yo sí, de una, no tengo problema (Cedeño 2018, entrevista personal).

Las formas del cine de guerrilla de poner en circulación sus películas, y las de los otros cines populares, tienen que ser entendidas como modelos paralelos, y alternativos, al de la industria del cine profesional. Estos modelos han mostrado formas de llegar a públicos más grandes. El caso de Nollywood, por ejemplo, es digno de ser estudiado ya que no solo posibilitó la reactivación del cine nigeriano, sino que le permitió extenderse a otros países: Estados Unidos, Holanda, Inglaterra, etc. y articularse con realizadores audiovisuales de esos lugares para ampliar la producción, los mercados y también profesionalizar a los productores locales (Krings y Okome 2013). Esto no necesariamente significa que el modelo nigeriano es ahora una industria análoga a Hollywood o a Bollywood (el cine hindú) que genera mucho dinero. Simplemente ha recolocado a Nigeria en el escenario de la cinematografía mundial con

más de 1600 estrenos al año, todos ellos con públicos que las consumen, sobre todo en el mismo país.

En el caso peruano la situación también tiene características que han beneficiado el consumo de las producciones locales. Según Rotondo (2013, 86-88), el modelo de negocios peruano le ha sacado partido a la tecnología audiovisual no solo porque le permite crear contenidos propios, o porque su estrategia de ventas convoque a mucho público; sino porque ha sabido conjugarse con el gusto popular de poseer materialmente lo que compra. En el modelo peruano, luego de la exhibición en salas, algunos directores venden los másters de sus películas a los distribuidores (o ellos también son distribuidores) y las copias se distribuyen pronto a distintos mercados alrededor del país (según Rotondo esto sucede sobre todo con la música popular y los videos de comedia). Este mecanismo, aparte de permitir que las personas aún puedan sentirse propietarias de lo que compran, ha hecho que se conforme un *star system* criollo, que da cierta fama a los artistas y les abre la oportunidad de hacer una próxima producción, o una presentación (en el caso de los músicos). Quizá por esta razón el propio Fernando fue invitado a uno de los eventos de cine regional organizado por una organización de directores de ese país (Bustamante y Luna Victoria 2017a).

Mira. Dice Miguel Alvear, en el libro *Ecuador bajo tierra* y en el documental *Más allá del mall*, que *Sicarios manabitas* la vieron un millón doscientos cincuenta mil personas. Y después escuché decir que no, que la habían visto un millón y medio de personas. Pero eso no es tan seguro, puede ser más o puede ser menos, pero lo que si te digo es que Perú es un pueblo lleno de hermanos, y cuando nos fuimos para allá ¡encontramos nuestra película pirateada como tú no tienes idea!, en Colombia también estaba pirateada. ¿Qué podemos saber si no está en México?[...] (Cedeño 2018, entrevista personal).

### 3. (Re)pensar el cine en Ecuador

La puesta en circulación de películas es un proceso que abrió otra línea de aprendizaje para los cineastas populares. Al no tener siempre la apertura ni la infraestructura necesaria para mostrar su trabajo en la pantalla grande de una sala de cine, o simplemente por no considerarla como una opción cercana a ellos Fernando, William y Nelson; trabajaron para encontrar formas propias de hacer que su trabajo sea consumido. En términos generales esta experiencia podría ser valorada como positiva, ya que se encontraron con el público en un momento en que este no mostraba interés en el cine nacional. A su modo, y sin darse cuenta, le dan vida a la producción ecuatoriana. A pesar de sus deficiencias técnicas y narrativas, incluso de que su trabajo sea criticado

como de mal gusto, las películas de estos directores marcan una pauta importante dentro del contexto de la producción cinematográfica y audiovisual en el país.

Cuando comparo los comentarios que dieron Fernando, Nelson y William en *Ecuador bajo tierra* (Alvear y León 2009) con los que me dieron en las entrevistas, casi diez años después; logro encontrar un crecimiento grande con respecto a su conocimiento y dominio no solo de algunos elementos del lenguaje cinematográfico, sino también de la comprensión del cine como un negocio. Todos coincidieron en que hacen cine por “amor al arte”, y también todos coincidieron en que al momento de comercializar su trabajo ese amor debe ser manejado con cabeza fría, porque ese es el punto en que se están jugando la posibilidad de volver a grabar una película. De tal modo que el mundo del cine, diez años después del texto citado, ya no es un mundo de ensoñaciones para estos directores. Es algo concreto a lo que le han dedicado una porción cada vez más grande de su tiempo.

William ha desarrollado un interesante sistema de circulación en el que él ha asumido la función de la sala de cine: alquila un espacio, lleva equipos de proyección propios, promociona sus películas y vende las entradas. Tiene el control total de sus gastos y de sus ingresos, por tanto sabe cuántas personas vieron su trabajo cada vez que lo proyectó. Su formato de cine itinerante, además, le ha puesto en contacto con otras dinámicas y por ello decidió empezar a producir en Guayaquil como su segunda base de operaciones. En esta ciudad se (re)encontró con sus paisanos y habrá que esperar para ver qué historias salen de esta nueva relación. No se puede acceder al trabajo de William más que por este formato de circulación, desde sus malas experiencias con la piratería y con los organismos estatales para la venta, en disco, de su trabajo, optó por no generar ni vender copias de ninguna de sus películas. Él sabe que el modelo de negocio con el que trabajan los distribuidores mayoristas y minoristas no muestra ninguna forma de ofrecerle competencia, ni tampoco está dispuesto a compartir los ingresos económicos que genera la venta de discos. Prefiere ganar menos, pero seguir siendo el dueño de su trabajo y ojalá comercializarlo a la televisión abierta algún día.

Fernando, por su parte, reconoce que la piratería fue un “mal necesario” en su momento. Y que gracias a ella se dio a conocer su trabajo. Sin embargo ahora abraza la idea de la constitución real, y formal, de una industria de cine en el Ecuador porque “quisiera vivir de su trabajo”, como él mismo dice. La forma de poner a circular las películas por la que optó Fernando también tiene la característica del cara-a-cara que describí para William. Pero la diferencia es el formato. Fernando se enfrentó a los



piratas, asumió sus funciones y su presencia en varias ciudades del país. Él mismo fue copista y vendedor de sus películas. Este formato de distribución le aseguró, en 2015, llegar a una cantidad considerable de personas y es muy probable que eso hecho le haya permitido, entre otras cosas, recibir el premio Colibrí a la mejor producción por soporte físico, que organizó la Asociación de Productores de Audiovisuales del Ecuador (COPAE). Luego de ese año Fernando no ha producido un nuevo largometraje, pero ha estado activo escribiendo y “reclutando nuevos guerrilleros”. En estos últimos tiempos desarrolló el que será su proyecto más ambicioso: *En busca del tesoro de Atahualpa*. Para Fernando este proyecto es el resultado de un proceso que arrancó en 1994, y que mejoró con el tiempo.

Este film marca, además, un cambio en la forma en que Fernando va a distribuir sus películas ya que es un proyecto pensado para las salas de cine comercial. Luego de la desaparición del cine Oriflama de Chone, este director no volvió a llevar sus trabajos a una sala de cine; ahora cree tener todas las condiciones para enfrentarse a ese formato. Considera que sus películas tienen lo necesario para llevar a la gente a una sala de cine, para él no hay diferencia entre el público de DVD y el de sala, según él: “es gente que está acostumbrada al cine de Hollywood” y su propuesta se enmarca dentro de esas características.

Por último, Nelson ha demostrado tener mucha acogida por parte del público, ya sea a través de la venta de discos o en la cantidad de reproducciones de sus filmes en Youtube. Pero al mismo tiempo es quien menos remuneraciones económicas ha recibido por su trabajo. Aún así, este director también contempla una sistema propio para poner a circular su trabajo: colocación en redes sociales, comercialización ambulante, y ahora considera producir para la televisión. Como mencioné en el capítulo sobre producción, Nelson está desarrollando una película, a la que él denomina “comercial”, que pretende venderla a la televisión y así generar, por fin, ingresos por su trabajo. El proceso de esta película le ha permitido entender un poco más sobre los estándares de calidad que requiere la industria, y se va acomodando a ellos, por ejemplo: la consecución de derechos por el uso de música en sus películas, el trabajo en la banda sonora (sobre todo la inteligibilidad de los diálogos a través del doblaje), entre otras cosas.

Se puede constatar, entonces, la existencia de un proceso (auto)formativo en estos tres directores, con lo que me nace preguntar ¿se puede sostener el rechazo por el cine de guerrilla? Ojalá en el corto plazo se tengan los suficientes elementos de juicio

para responder negativamente a ese cuestionamiento y se hayan desarrollado nuevas posiciones al respecto, más dialógicas. Este cine, esta práctica cultural, tiene una potencia con la que valdría la pena dialogar para extraer la mayor cantidad de elementos positivos para que se pueda complejizar la noción de cine ecuatoriano, más allá de los estándares del modo de representación institucional o cine de industria.

## Conclusiones

Cuando arrancó el proceso de investigación para este trabajo una de las mayores dificultades, de todas las que me topé en el camino, tenía que ver con el hecho de enfrentarme cara-a-cara con lo popular. Esta dificultad se debía sobre todo a que dudaba tener la capacidad para realizar un ejercicio académico con algo que consideraba que no debía estar en el espacio académico. No debía estar, creía, porque lo popular es libre, lo popular es contrario al método, es caótico y desorganizado. Entonces ¿cómo organizar el caos?, ¿por qué imponer teoría a lo que es libre, a lo que acciona de forma impulsiva? Al finalizar este trabajo aún mantengo dudas sobre si pude lograr algo concreto alrededor de esta relación (forzada) entre lo popular y lo académico.

De lo que no dudo es del proceso vivido, sobre todo del reencuentro que hice posible con este proyecto. Es un reencuentro con la vida, con la calle, con el mundo de los otros. En síntesis, se trata de un reencuentro con otra parte de mi mismo, una que había olvidado por mis estudios, por mi carrera. Creo sinceramente que ese es el valor más alto que me atrevería a darle a mi propio trabajo, de lo demás se encargarán los lectores. Y es que había olvidado lo que significa caminar las calles de barrios y lugares lejanos a mi casa, a mi trabajo. Pero también están los aprendizajes sobre mi carrera, el cine, que este trabajo me ofreció. Había olvidado lo que provoca el ímpetu por hacer una película, a pesar de las limitaciones técnicas, económicas y de concepto. Porque recordé que cuando empecé a trabajar en audiovisuales (hace más de diez años) yo estuve en un lugar parecido al de William, Fernando y Nelson: con una cámara, el esbozo de una historia y varias personas colaborando para sacar adelante proyectos de cortometraje de ficción sin mayores certezas sobre cómo se hace cine, pero con un gran impulso de hacerlo porque creíamos que valía la pena contar cosas propias.

La profesionalización brinda altos valores de conocimiento técnico y conceptual, ayuda a comprender (y a veces hasta a manejar) el lenguaje del cine. Pero también levanta algunos muros para separar “lo que se hace bien, de lo que no”. Y en ese ejercicio se van produciendo rechazos hacia formas diferentes de pensar y hacer. Uno se va cargando de una supuesta presunción de buen gusto que provoca alejamientos con los otros. Todas estas ideas, por suerte, se van cayendo conforme pasa el tiempo, y en este caso particular esa caída estuvo marcada por las características mismas de la práctica cinematográfica del Ecuador, las cuales, a pesar de los discursos alentadores, mostró estar bastante lejos de poder llegar a ser una industria con niveles de producción

altos, presupuestos elevados y gran consumo por parte del público. Todo lo contrario, a pesar de que desde 2007 existen incentivos económicos e instituciones estatales para promover esta práctica, la realidad del cine en Ecuador es que no terminó de convencer al público, tampoco logró financiar saludablemente su producción y no ha logrado salir de una lógica representacional basada en la continuidad de un discurso nacionalista en donde hay clases dominantes y clases subalternas, las mismas que son miradas bajo los estereotipos de lo racial, clasista y de género.

La práctica del cine de guerrilla, como he dicho en algunas partes del texto, no es propia de los cines populares. De hecho su génesis (como cine guerrilla) inicia con algunos directores estadounidenses, como Spike Lee, que la definieron como una forma de producción de cine con bajo presupuesto; la misma que se apoyó en el amplio desarrollo tecnológico que viene ocurriendo desde hace al menos diez años (en el campo audiovisual). Sin embargo, eso que nació adentro mismo de la industria cinematográfica más grande del mundo hoy tiene características diferentes y complejas. Esto porque “la historia oficial” no tomó en cuenta que a la vez que se desarrollaban estas formas en el centro de Occidente, en las periferias estaban ocurriendo también procesos interesantes en relación con el consumo de películas, de tecnología y con la producción de contenidos propios de esas periferias (la *criollización* o *tropicalización* del cine).

Lo que llamó la atención sobre estas otras formas de producir, pensar, contar y comercializar películas fue la transnacionalización del modelo Nigeriano, conocido como Nollywood. Este hecho, que ocurrió más o menos desde inicios de este siglo XXI, llamó la atención de cineastas, investigadores y críticos de cine en varios países (Ghana, Perú, Ecuador, etc.), los mismos que se fueron enterando de que en sus países ocurrían experiencias similares. En general el proceso de conocimiento de estas prácticas ha tenido un patrón similar: llama la atención por el mero hecho de existir, lo cual produce cierto nivel de sorpresa entre investigadores y críticos de cine, pero inmediatamente surgen las voces de rechazo, basadas sobre todo en criterios técnicos y estéticos. Este rechazo se complementa además con una crítica hacia el gusto popular, el cual consume ampliamente estas producciones. El objetivo de este trabajo es el de conocer y profundizar las formas de producir, narrar y poner en circulación estas películas precisamente para profundizar y superar las sensaciones de sorpresa y posterior rechazo hacia esta práctica.

Las condiciones efectivas para la producción, circulación y consumo de películas hechas por fuera de los grandes centros industriales del cine que promovió el desarrollo tecnológico son solo el inicio de una serie de estudios que involucran a teóricos del cine, sociólogos y antropólogos. Los primeros trabajos sugieren, como ya se ha dicho, la sorpresa que provocó el conocimiento de la existencia de unos cines populares. Conforme pasó el tiempo, estos trabajos se fueron complejizando y profundizando hasta conocer distintas conexiones nodales entre la cultura, el comercio, los consumos, la modernidad, la narrativa, etc. Y es desde ese momento que se puede entender que el cine de guerrilla es algo más que un tipo de producción cinematográfica de bajos presupuestos. También es un lugar de pugna y tensión entre distintas matrices culturales, unas hegemónicas, otras subalternizadas. También es un espacio de disputa de sentidos que se basa en la (re)apropiación y capacidad de agencia, en el escenario del discurso y la representación, por parte de esas mismas clases subalternas.

Lo más interesante de este punto tiene que ver con las formas narrativas de las que se valen los cineastas guerrilleros para contar sus historias, ya que muchas de ellas están fuertemente marcadas por los modelos del discurso y la representación hegemónica, sin embargo demuestran tener un sentido de la diferencia porque los espacios son otros, los personajes son también distintos y algunos modelos estéticos no siguen los patrones del modelo canónico establecido por la industria del cine a nivel mundial.

Vale la pena decir que esa diferencia no necesariamente implica cambios positivos con respecto a los modelos occidentales, muchas veces son una continuidad de estos. Pero en esa continuidad se puede rastrear el impacto del proyecto civilizatorio occidental, ya que demuestra la influencia de la modernidad y el sentido de pertenencia a esta que demuestran las culturas populares (sobre todo las urbanizadas). Y llama también la atención el hecho de que estos filmes muestren un amplio consumo alrededor de estas producciones, ¿qué tipo de identificaciones se producen con estos trabajos?, ¿se puede pensar que el cine de guerrilla porta un sentido de la representación más amplio, a la vez que diferente, con respecto a las narrativas del cine nacional y también del industrial euronorteamericano? Estas son preguntas clave que permitirán sumergirse aún más en el problema, precisamente para encontrar nuevos sentidos alrededor de las culturas contemporáneas (las populares y la occidental).

Algunas veces, durante el texto, he sugerido que el modelo del cine de guerrilla ecuatoriano (reconociendo sus problemas y limitaciones) ha adquirido algunos

conocimientos que le permiten dirigirse al cine profesional: formas de producir, de distribuir, incluso de narrar. Me he atrevido a sugerir, incluso, que algunas de sus prácticas muestran posibilidades efectivas para gerenciar recursos económicos y técnicos limitados. Estos aprendizajes, desde mi perspectiva, podrían acondicionar y asentar las condiciones laborales del cine profesional (horarios de trabajo, salarios, financiamiento de proyectos) en términos más cercanos al contexto nacional. Pero sobre todo, ayudarían a cambiar el modelo representacional en el cine ecuatoriano, reduciendo las fijaciones y naturalizaciones de ciertos estereotipos sociales que aún se tienen con respecto al mundo indígena, a la pobreza, y quizás (¿por qué no?) hacia la mujer, entre otros.

Probablemente ese es el reto más importante para el cine profesional en el Ecuador: modificar su mirada, aplicar sus altos valores y conocimientos técnicos en el descentramiento de modelos discursivos que no terminan de funcionar, y que al contrario, alejan a la gente de las salas de cine, o del mercado de DVD, porque ya no quieren verse representados de la misma manera.

Creo que se trata de un reto bastante complejo. El logro del cine de guerrilla, hasta el momento, ha sido la de desenterrar la diferencia, la ha mostrado en el escenario público con sus aciertos y errores. Comprobó que a pesar del discurso homogeneizante de la globalización aún perviven formas de estar/habitar el mundo que no siguen los patrones, y que se pueden hacer cosas distintas. Lo siguiente es desarrollarlo y pulirlo hasta conseguir una forma propia, que se aproveche de los recursos tecnológicos y de los saberes de un lenguaje que se desarrolló hace más de cien años (el cine), pero que se adapte a las condiciones sociales propias.

Un ejemplo de dicha adaptación podría ser el guión: lo dramático y lo narrativo. Si algo muestra el cine popular es que la narración occidental, y su forma aristotélica, no calza con la manera en la que concebimos las historias los habitantes periféricos. Eso que es motivo de críticas para las películas populares podría ser en realidad una de sus mayores virtudes. Esto porque la narrativa popular nos muestra constantemente la pervivencia de otras sensibilidades y otros sentires, históricamente relegados por la visualidad occidental. Mucho se ha dicho alrededor del componente oral de estos filmes (y se les critica por eso ya que se supone que el cine es un artefacto visual), creo que hay que entender la concepción de la oralidad más allá del acto sonoro en sí mismo.

La oralidad, en este contexto, representa la expresión de otras sensibilidades, menos lógicas, quizás más afectivas. La oralidad también puede significar el uso de otras formas perceptivas, menos occidentales, que posibilitan otras formas de relacionamientos sociales (la ley del monte, por ejemplo) en los que importa el contacto interpersonal, el intercambio de saberes, de sentires.

En la oralidad seguramente están expuestos todos los estereotipos que las clases hegemónicas tienen hacia lo popular: lo cursi, lo moral, lo atrasado, lo pobre, lo de mal gusto, etc. Quizá no es malo ser eso, probablemente tienen una representación negativa porque así nos lo enseñaron. Por eso, creo que uno de los grandes retos de un cine nacional consecuente con la diversidad cultural que lo compone es la reinterpretación de la dramaturgia aristotélica, en la que se conjuguen los otros sentidos con la imagen, con lo visual. Se trata de una tarea enorme, probablemente imposible, sin embargo es necesaria para definir de una vez ¿qué mismo es eso a lo que llamamos cine ecuatoriano?.





### Lista de referencias

- Abu-Lughod, Lila. 2002. "Egyptian Melodrama—Technology of the Modern". En *Media worlds: Anthropology on new terrain*. Editado por Faye D. Ginsburg, Lila Abu-Lughod y Brian Larkin, 115-133. Berkeley: University of California Press.
- Alba Vega, Carlos. 2015. "La política local y la globalización desde abajo: Los líderes de los vendedores ambulantes de las calles del centro histórico de la ciudad de México". En *La globalización desde abajo. La otra economía mundial*. Carlos Alba Vega, Gustavo Lins Ribeiro y Gordon Mathews (comps.), 373-405. México: Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México.
- Albelda, Joan Sanfélix. 2011. "Las nuevas masculinidades: los hombres frente al cambio en las mujeres". *Prisma Social: revista de investigación social*, no 7, p. 16.
- Aguiar, José Carlos. 2015. "" Vienen de China". Los CD piratas en México desde una perspectiva transnacional". En *La globalización desde abajo. La otra economía mundial*. Carlos Alba Vega, Gustavo Lins Ribeiro y Gordon Mathews (comps.), 81-109. México: Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México.
- Alabarces, Pablo. 2008. "Introducción: Un itinerario y algunas apuestas". En *Resistencias y mediaciones: Estudios sobre cultura popular*. Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez (comps.), 15-27, Paidós, Buenos Aires .
- Alba Vega, Carlos, Gustavo Lins Ribeiro, Gordon Mathews, y Mario A Zamudio Vega. 2015. *La globalización desde abajo: la otra economía mundial*. 1a ed. México: Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México
- Alvear, Miguel, y Christian León. 2009. *Ecuador bajo tierra: videografías en circulación paralela*. 1. ed. Quito: Ochoymedio.
- Alamu, Olagoke. (2010) "Narrative and style in Nigerian (Nollywood) films". En *African Study Monographs*, 31(4): 163-171.
- Balarezo, Jorge Zavaleta. 2011. "Hacia un cuarto cine: violencia, marginalidad, memoria y nuevos escenarios globales en ventiún películas latinoamericanas". Tesis doctoral. University of Pittsburgh.
- Beasley-Murray, Jon. 2008. "Subalternidad, traición y fuga: tres películas recientes del Perú". En *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina y el*

- Caribe*. Editado por Luis Duno-Gottberg, 367-392. Primera edición. Colección Ensayos. Caracas, Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional.
- Blassini, Gilberto M. 2008. "La criollización de las imágenes fílmicas o de cómo aprehender críticamente el cine caribeño". En *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*. Editado por Luis Duno-Gottberg, 305-328. Primera edición. Colección Ensayos. Caracas, Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional.
- Brooks, Peter. 1996. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New ed. New Haven London: Yale Univ. Pr.
- Brown, Blain. 2008. *Cinematografía: teoría y práctica. La creación de imágenes para directores de fotografía, directores y operadores de vídeo*. Barcelona: Omega.
- Bustamante, Emilio, y Jaime Luna Victoria. 2017. *Las miradas múltiples: el cine regional peruano*. Primera edición. Colección Investigaciones. Lima, Perú: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- . 2015. "El cine regional en el último lustro". *Ventana indiscreta* 13: 36-41.
- . 2014. "El cine regional en el Perú". *Contratexto* 22: 189-212.
- . 2009. "En la distribución está el gusto: Los circuitos de distribución, la formación del gusto y los caminos hacia el público en el cine latinoamericano". *Intermezzo tropical* 6-7: 48-54.
- Carrasco González, Jorge. 2010. *Cine y televisión digital: manual técnico*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Casares, Emilio, Carlos F. Heredero, Eduardo Rodríguez, Iván Giroud, João Bénard da Costa, José Enrique Monterde, Fundación Autor, y Sociedad General de Autores y Editores, eds. 2011. *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*. 8 vols. Madrid: SGAE : Fundación Autor.
- Duno Gottberg, Luis, ed. 2008. *Miradas al margen: Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*. Primera edición. Colección Ensayos. Caracas, Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional.
- Elena, Alberto. 2009. "Nollywood Forever". En *Archivos de la Filmoteca* 62: 12-32.
- . 1999. *Los cines periféricos: Africa, Oriente Medio, India*. Paidós studio 134. Barcelona: Paidós.
- Fernández, Gerardo. 2003. *Dramaturgia: método para escribir o analizar un guión dramatizado*. <https://www.scribd.com/document/85791496/LIBRO-Gerardo>.

- Getino, Octavio. 1996. *La Tercera mirada: panorama del audiovisual latinoamericano*. 1a. ed. Paidós Estudios de comunicación 5. Buenos Aires: Paidós.
- Ginsburg, Faye D., Lila Abu-Lughod, y Brian Larkin, eds. 2002. *Media worlds: anthropology on new terrain*. Berkeley: University of California Press.
- Giroux, Henry A, y José Pedro Tosaus. 1996. *Placeres Inquietantes Aprendiendo La Cultura Popular*. Barcelona: Paidós.
- Gubern, Román. 2000. *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Hall, Stuart. 2013. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. <http://alltitles.ebrary.com/Doc?id=10876799>.
- Instituto de Cine y Creación Audiovisual. 2017. *Número de espectadores de las películas ecuatorianas apoyadas por el ICCA (ex CNCINE)*. Quito: Instituto de Cine y Creación Audiovisual.
- Jakobson, Roman. 1984. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Jedlowski, Alessandro. 2013. "From Nollywood to Nollywood". En *Global Nollywood: The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*. Editado por Matthias Krings y Onookome Okome, 25-45. African expressive cultures. Bloomington: Indiana University Press. African expressive cultures. Bloomington: Indiana University Press. Edición para Kindle.
- Jullier, Laurent. 2006. *Qué es una buena película?* Barcelona: Paidós.
- Kennedy, Alexandra,. 2001. "La percepción de lo propio: Paisajistas y científicos ecuatorianos del siglo XIX". En *El Regreso de Humboldt: exposición en el Museo de la Ciudad de Quito, junio-agosto del 2001*. Editado por Frank Holl, 113-128. Museo de la Ciudad Quito, Ecuador.
- Krings, Matthias, y Onookome Okome, eds. 2013. "Nollywood and its diaspora: An introduction". En *Global Nollywood: the transnational dimensions of an African video film industry*. Editado por Matthias Krings y Onookome Okome, 1-22. African expressive cultures. Bloomington: Indiana University Press. Edición para Kindle.
- Künzler, Daniel. 2009. "Sustitución de importaciones y piratería mediática: El caso de la industria nigeriana del vídeo ('Nollywood')." En *Archivos de la Filmoteca* 62: 32-56.
- Larkin, Brian. 2008. *Signal and noise: media, infrastructure, and urban culture in Nigeria*. Durham: Duke University Press. Edición para Kindle.

- . 2008. "Itineraries of Indian cinema: African videos, Bollywood, and global media". En *The Bollywood Reader* : 216-228.
- . 2004. "Degraded images, distorted sounds: Nigerian video and the infrastructure of piracy". En *Public Culture* 16, no. 2: 289-314.
- . 1998. "Theaters of the profane: cinema and colonial urbanism". En *Visual Anthropology Review* 14, no. 2: 46-62.
- . 1997. "Indian films and Nigerian lovers: Media and the creation of parallel modernities". En *Africa* 67, no. 3: 406-440.
- Larson Guerra, Samuel. 2010. *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. 1. ed. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Univ. de Estudios Cinematográficos.
- Liandrat-Guigues, S. 2017. *Estética del movimiento cinematográfico: 50 preguntas*. 1. ed. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Univ. de Estudios Cinematográficos.
- Martín-Barbero, Jesús, y Sarah Corona Berkin. 2017. *Ver con los otros: comunicación intercultural*. Primera edición. Colección Comunicación. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- . 1998. "Modernidades y destiempos latinoamericanos". *Nomadas (Colombia)*, no 8.
- , Sonia Muñoz. 1992. "Televisión y melodrama: Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia". *Tercer Mundo*.
- McCall, John C. 2004. "Nollywood confidential: The unlikely rise of Nigerian video film". En *Transition* 13, no. 1: 98-109.
- McKee, Robert. 2002. *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. <https://www.overdrive.com/search?q=9EF25242-DBE1-42DB-B75A-2D990CC2E7CC>.
- Mistry, Jyoti, and Jordache A. Ellapen. 2013 "Nollywood's Transportability: The Politics and Economics of Video Films as cultural Products". En *Global Nollywood: The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*. Editado por Matthias Krings y Onookome Okome, 46-70. African expressive cultures. Bloomington: Indiana University Press. Edición para Kindle.
- Murch, Walter. 2001. *In the blink of an eye: a perspective on film editing*. 2nd ed. Los Angeles: Silman-James Press.

- Muñoz, Claudio Salinas. 2010. "Melodramas, identidades y modernidades Latinoamericanas en el cine actual: De Amores Perros a Sábado". En *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas* 48: 112-127.
- Monsiváis, Carlos. 2003. "Función corrida (El cine mexicano y la cultura popular urbana)". En *Los estudios culturales en México*. Editado por José Manuel Valenzuela Arce, 261-295. Biblioteca mexicana. Serie Sociología. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes : Fondo de Cultura Económica.
- Monteiro, Lúcia Ramos. 2016. "'Filmo, luego existo'. Filmografías en circulación paralela en Ecuador1". En *Fuera de Cuadro*, no. 1: 41-51.
- Nizhny, Vladimir, L.S. Guytó, y R. Gubern. 1964. *Lecciones de cine de Eisenstein*. Biblioteca breve. Seix Barral.
- Palma, Javier. 2008. Clases y culturas populares en el 'realismo' y el 'naturalismo' del nuevo cine argentino: entre el miserabilismo, el neo-populismo y la fascinación distante. En *Resistencias y mediaciones: La cultura popular en la Argentina contemporánea*. Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez (Comps.), 191-232. Buenos Aires: Paidós.
- Pinto Vaca, Juan Pablo. 2015. "Chonewood: etnografía, cine popular y asesinato por encargo en Chone". Master's thesis. Flacso: Ecuador.
- Rabiger, Michael. 1994. *Dirección de cine y vídeo: técnica y estética*. Madrid: Instituto Oficial de Radiotelevisión Española.
- Rotondo, Santiago Alfaro. 2013. "Peruwood: La industria del video digital en el Perú". En *Latin American Research Review* 48: 69-99.
- Sistema Integral Información Cultural. 2017. "Boletín". 4 de septiembre. <https://infogram.com/red-de-coproducciones-1ho16v1xv7ov6nq>.
- Schiwy, Freya. 2008. "Prácticas mediáticas indígenas: La cuestión de la marginalidad en la época multicultural." En *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*. Editado por Luis Duno-Gottberg, 341-366. Primera edición. Colección Ensayos. Caracas, Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional.
- Shepherd, Robert. 2015. "El localismo se topa con la globalización en un mercado callejero estadounidense". En *La globalización desde abajo. La otra economía mundial*. Carlos Alba Vega, Gustavo Lins Ribeiro y Gordon Mathews (comps.), 341-371. México: Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México.

- Shohat, Ella, y Robert Stam. 2009. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- Squire, Jason E, y Miguel Ángel Prieto. 2006. *El juego de Hollywood: the movie business book*. Madrid: T & B editores.
- Vaca Herrera, César Paúl. 2015. "Análisis de fuentes de financiamiento y su manejo en industrias culturales, con énfasis en producción cinematográfica en Ecuador, desde 2009 a 2014". BS thesis. Quito: USFQ.
- Vendrell Ferré, Joan. 2002. "La masculinidad en cuestión: reflexiones desde la antropología". *Nueva antropología*, vol. 18, no 61.
- Vladimir Iakovlevich Propp. 1985. *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.

### **Entrevistas**

- Cedeño, Fernando. 2018. Entrevista personal.
- León, William. 2018. Entrevista personal
- Palacios, Nelson. 2018. Entrevista personal.

### **Películas**

- Alvear, Miguel. 2010. *Más allá del mall*. Ecuador: Ocho y medio. DVD.
- Cedeño, Fernando. 2013. *El ángel de los sicarios*. Ecuador: Sacha Producciones. DVD.
- Geertz, Saartje. 2008. *Nollywood Abroad*. Bélgica. Consultado el 19 de enero de 2018. <http://www.adirector.eu/films/nollywood-abroad.html>.
- León, William. 2013. *Pillallaw*. Ecuador: Inka's Records. DVD.
- Mallal, Samir, y Ben Addelman. 2008. *Nollywood Babylon*. Canadá. Consultado el 19 de enero de 2018. [https://www.nfb.ca/film/nollywood\\_babylon/](https://www.nfb.ca/film/nollywood_babylon/).
- Palacios, Nelson. 2017. *Pedro el amante de Mamá*. Ecuador: Capricho's Producciones. Consultado enero 6. <https://www.youtube.com/watch?v=Z0P2SNiM0rQ>.

## Anexos

### Anexo 1

#### Número de espectadoras de las películas ecuatorianas apoyadas por el ICCA (ex CNCINE)

AÑO	Título	Director	Total espectadores
2013	Mejor no hablar de ciertas cosas	Javier Andrade	53,000
2013	No Robarás	Viviana Cordero	25,000
2013	La muerte de Jaime Roldós	Lissandra Rivera/ Manolo Sarmiento	54,873
2013	Mono con gallinas	Alfredo León	33,791
2013	Distante cercanía	Alek Schelenker / Diego Coral	10,000
2013	Ruta de la Luna	Juan Sebastián Jácome	6,500
2013	El facilitador	Victor Arreguí	13,148
2013	Resonancia	Mateo Herrera	864
2013	Tinta Sangre	Mateo Herrera	17,000
2014	Saudade	Juan Carlos Donoso	9,344
2014	Feriado	Diego Araujo	13,774
2014	A estas alturas de la vida	Alex Cisneros/ Manuel Calisto	4,200
2014	ASIER ETA BLOK	Amaia Merino / Aitor Merino	1,440
2014	Ochenta y siete	Anahí Hoeneisen / Daniel Andrade	13,500
2014	La Tola box	Pavel Quevedo	3,014
2014	Ciudad sin sombras	Bernardo Cañizares	5,500
2014	Silencio en la tierra de los sueños	Tito Molina	5,630
2014	Quién es X Moscoso?	Juan Rhon	850
2015	Carlitos	José Guayasamin	1,159
2015	El Grill de César	Dario Aguirre	6,649
2015	Vengo Volviendo	Gabriel Páez	6,370
2016	Un secreto en la caja	Javier Izquierdo	1,500
2016	Sin muertos no hay carnaval	Sebastián Cordero	40,321
2016	Tan distintos	Pablo Arturo Suarez	10,500
2016	Alfaro Vive Carajo	Mauricio Samaniego	4,424
2016	Sed	Joseph Albert Houlberg Silva	5,889
2016	Las mujeres deciden	Xiana Yago Tortajada	74
2016	Alba	Ana Cristina Barragán Carrión	14,460
2017	Si Yo Muero Primero	Rodolfo Muñoz	6,499
2017	Mi Tia Toty	León Felipe Troya	3,151
2017	Chuquiragua	Mateo Herrera	2,721
2017	Instantánea	Catalina Arango	6,930
2017	Killa	Segundo Alberto Muenala Pineda	1,982

Nota:

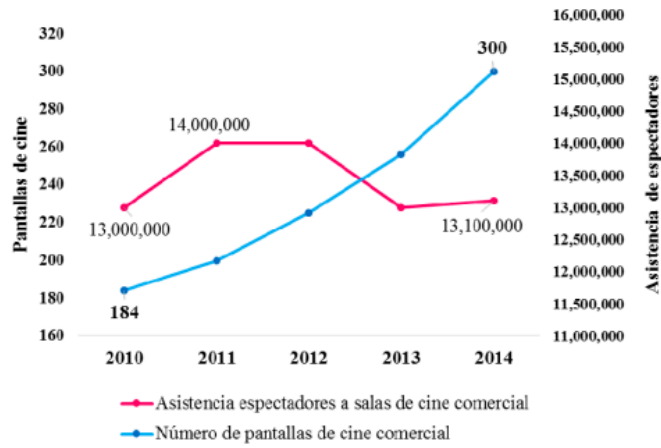
(1) A partir del 2015 la fuente de información sobre espectadores corresponde a los informes técnicos para el cierre de proyectos presentados por los productores ejecutivos al ICCA (ex CNCINE).

(2) El número de espectadores de la obra cinematográfica "Si yo muero primero" de Rodolfo Muñoz corresponde al reportado por los exhibidores comerciales.

Fuente y elaboración: Instituto de Cine y Creación Audiovisual

Anexo 2

Figura 1  
Pantallas de cine disponibles frente a asistencia a salas de cine



Fuente y elaboración: César Paúl Vaca Herrera (2015)

Precio promedio según taquilla y espectadores 2017  
RUAC

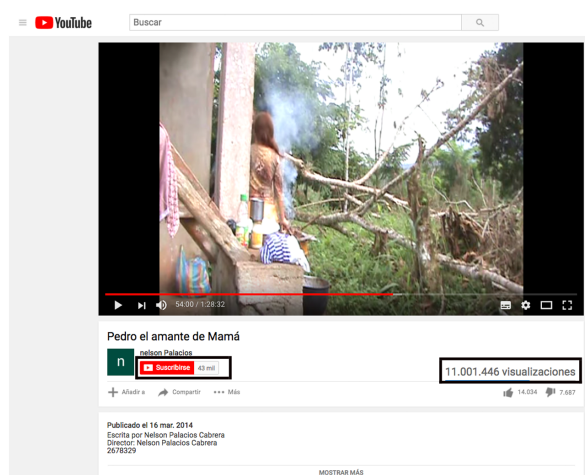
PRECIO PROMEDIO SEGÚN TAQUILLA Y ESPECTADORES 2017	
Monto total de taquilla	70.763.021,14
Monto total de espectadores	15.703.867,00
PRECIO PROMEDIO	4,51
*Con corte al 10 de noviembre al 2017	

Fuente y elaboración: Sistema Integral de Información Cultural (2017)



### Anexo 3

#### Reproducciones Pedro, el amante de mamá Julio – Septiembre 2018



Fuente y elaboración: Propias